publicación de

cine universitario

film

Festival **Cannes** Cine en relieve

Renato Castellani Estrenos:

Macbeth, Limelight, A Place in the Sun

13

mayo 1953

montevideo

La fabulosa meca del cine está sólo a un corto vuelo de distancia! Y usted comenzará a disfrutar de su viaje desde que penetre en el lujoso confort de la Braniff. El atento servicio y las comodidades que le brinda son el augurio de una maravillosa estada en la deslumbrante California y usted también se sentirá como una celebridad. Telefonee a su agente de viajes o a la

BRANIFF INTERNATIONAL AIRWAYS el mejor a **hollywood!**

Bartolomé Mitre, 1324 Teléfono 9 57 89

CLICK!

FOTO CINE OPTICA

cámaras
accesorios
materiales para el aficionado

fotos de carnet en el acto

Av. Gral. Rondeau, 1517 Teléf. 8 67 59

film trece

13 Mayo 1953

cine universitario

publicación de Montevideo - Uruguay

dirección H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet.

dirección gráfica Arq. Walter Chappe Píriz.

consejo de redacción Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Giselda Zani.

corresponsales Nicolás Mancera (Argentina), Luiz Alipio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), Nils Bongue (Chile), H. Alves Costa (Portugal)

en este número

2 orson shakespeare (nota sobre macbeth)
5 festival de cannes, 1953
8 castellani, o la fabricación de la realidad
13 a place in the sun (ambiciones que matan)
20 cine en relieve: técnica y ramificaciones
25 1953-d - hollywood con dimensionitis
29 una opinión sobre limelight (candilejas)

FILM es publicada mensualmente por CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a $ 0,20 al socio de CINE UNIVERSITARIO; el precio de venta al público es de $ 0,30 en Montevideo y de $ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta $ 3,50 en Montevideo y $ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza su reproducción, con mención expresa de procedencia.

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY BIBLIOTECA

En la portada: Claire Bloom y Charles Chaplin en LIMELIGHT Candilejas)

dibujo de Macbeht es de hermenegildo sabat

LA FAMILIARIDAD DE ORSON WELLES con *Macbeth* no data de 1948. Doce años antes, Welles había puesto en la escena del teatro Lafayette, de Harlem, un *Macbeth* negro en que la brujería medieval escocesa aparecía sustituída por el vudú africano y en que el protagonista no era ya un jefe de clan sino un usurpador haitiano. También en 1936, Welles dió una versión radial y más ortodoxa de la tragedia, ambientándola con la música excitante de Bernard Harrmann (el de la partitura de Citizen Kane). Y antes de comenzar a rodar una sola escena de este *Macbeth* había probado la competencia de su adaptación y del elenco en una versión teatral para el Utah Centennial Drama Festival en Central City, Utah. Cuando empezó a rodar *Macbeth* en los sets de la Republic, respaldado por un presupuesto ridículo para Hollywood (200.000 dólares) y en veintiún días de actividad frenética, corriendo de uno a otro extremo del escenario para supervisar y filmar las escenas que ya estaban preparando intérpretes y técnicos, Orson Welles no estaba improvisando. Sabía exactamente qué tenía entre manos; sabía qué clase de *Macbeth* iba a imponer al mundo cinematográfico.

orson
shakespeare

Welles no respetó siempre el orden de escenas de la ilustre tragedia. Su film se inicia con la escena del caldero de brujas (IV, 1) y concluye con un apóstrofe lanzado por las brujas en I, 3. El asesinato de Lady Macduff y su heredero está dirigido personalmente por Macbeth contra lo que Shakespeare dispusiera (IV, 2). Los hombres que matan a Banquo caen del árbol en que estaban agazapados en la mejor tradición del Far West, según se ha apuntado. Como remate de la famosa escena en que Lady Macbeth vaga sonámbula por el castillo *(Here's the smell of the blood still: all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand,* V, 1) el propio Macbeth la recibe en sus brazos y la impulsa al lecho. La muerte de Lady Macbeth no es comunicada por Seyton (V, 4) sino que se la muestra arrojándose desde lo alto del castillo. Varios papeles secundarios (Ross, Mensajero, miembro de la iglesia anglicana) aparecen sintetizados por Welles en uno solo, lo que equivale por lo menos a la creación de un nuevo personaje.

Cambiando, suprimiendo, interpolando, Welles ha estructurado un nuevo texto de *Macbeth,* un texto que en su versión cinematográfica corre vertiginosamente, con intolerable tensión, durante 95 minutos. La más corta tragedia de Shakespeare ha sido usada por Welles como libreto para un melodrama de ritmo alucinante. Su actitud podrá no ser alabada por los eruditos y los incondicionales del bardo, pero desde el punto de vista cinematográfico no es despreciable en principio.

(Macbeth) EE. UU., 1948. Producción Mercury distribuída por Republic Pictures. Productor asociado, Richard Wilson. Dirección y adaptación de Orson Welles, sobre la obra homónima de William Shakespeare. Fotografía, John L. Russell. Escenografía y vestuario, Orson Welles y Fred Ritter. Trajes femeninos, Adele Palmer. Música, Jacques Ibert. Reparto: Macbeth, Orson Welles; Lady Macbeth, Jeannette Nolan; Macduff, Donald O'Herlihie; Duncan, Erskine Sanford; Malcolm, Roddy McDowall; Banquo, Edgar Barrier; Eclesiástico, Alan Napier; Lady Macduff, Peggy Webster.

épica primitiva

Al abrir y cerrar la película con la imagen visual o auditiva de las brujas, al dejar caer sobre la cabeza degollada de Macbeth las palabras fatídicas: *The charm's wound up* (El encantamiento se ha cumplido), Welles ha acentuado fuertemente el tema del Destino que el texto de Shakespeare proponía pero con menos énfasis. En esta versión, las fuerzas del Mal presiden cada acto y Macbeth parece más un endemoniado, un hechizado, que en la tragedia. El de Shakespeare es un asesino pero es también un héroe trágico, cuya grandeza se explicita en medio de crímenes, cuya locura homicida tiene raíces hondas. La sangre del primer crimen mata el sueño y eleva a Macbeth a su verdadera estatura. Desde ese instante vive en las dos dimensiones del acto criminal y del remordimiento. En la versión (y en la personificación) de Orson Welles, Macbeth es más primitivo. Es un asesino feroz, cuyo atuendo tartárico así lo señala. Su misma participación en el asesinato de la esposa e hijo de Macduff acentúa ese carácter sanguinario. Y aunque Welles se esfuerce por recitar impecablemente los discursos y monólogos que iluminan la pasión interior del personaje, la tónica general de su film es la barbarie externa, el crimen en estado puro o salvaje. La grandeza de Macbeth se consigue aquí por acumulación, y gracias a la dimensión heroica (no trágica) que alcanza su locura criminal y su fastuoso derrumbe. Welles declaró haber querido realizar algo heroico *(I mean this to be heroic)* y para ello convirtió en épica bárbara lo que en Shakespeare era tragedia.

Pero hay más. No sólo las brujas acentúan el carácter sobrenatural y primitivo de la pieza, no sólo la figura de Macbeth aparece retocada para acentuar su barbarie, sino que el enfoque general del film propone una concepción prehistórica. (Con ligero error, y en palabras escasamente traducibles, Welles se refirió al tono trágico que buscaba: *Stonehenge-powerful, unrelieved tragedy;* es decir: tragedia paleolítica poderosa y no mitigada.)

Al componer la figura del eclesiástico con fragmentos poco significativos en sí de varios personajes secundarios, Welles les dió sentido, incorporando a la acción un personaje que representa, en ese mundo a oscuras y criminal, la Fe y el Bien. La pieza se organiza entonces de acuerdo a un nuevo eje de simetría. En vez de presentar como Shakespeare la historia trágica de un asesino, tentado por el Destino y por su propia ambición de poder, Welles ofrece la crónica vertiginosa de un episodio de la lucha del Bien y del Mal, de la Superstición y la Fe, de la Barbarie y la Cultura. Lo trágico de la figura de Macbeth pasa a un plano secundario y su aspecto épico se acentúa; el combate abandona la intimidad de su alma y se instala entre cielo y tierra, en un mundo primitivo y hostil.

fracaso dramático

Macbeth es quizá la pieza mejor construída de Shakespeare. En vez de dilatarse en la exposición minuciosa del conflicto (como en *Hamlet)* esta tragedia se planta de golpe en medio del asunto y lo desarrolla con rapidez y fuerza, como lo hubiera hecho un Racine sin reticencias cortesanas. Esa inmediatez del procedimiento le permite a Shakespeare desarrollar la crónica de crímenes y usurpaciones en que incurre Macbeth sin abandonar por ello los buceos en su alma, la exposición profunda de su pasión interior. La misma escasez de recursos del teatro isabelino le permitió no distraerse en lo meramente narrativo, en lo superfluo. Todo lo que ocurre en escena tiene contenido trágico y se anuda fuertemente con el motivo central hasta su violenta culminación. En ningún momento se mitiga la tensión trágica.

Y esto es lo que no supo o quiso hacer Orson Welles: preservar esa sustancia trágica incontaminada. Derivó hacia lo descriptivo (ambiente, trajes, juegos de luces) o hacia la acción externa (carreras de caballos, batallas y no combate singulares). Un ejemplo iluminará lo dicho. En su tragedia, Shakespeare escamoteó la escena en que los hombres de Macduff se cubren con las ramas del bosque de Birnam para atacar a Dunsinane. Le basta que Macduff dé la orden (V, 4), que un Mensajero anuncie el ataque a Macbeth (V, 5). Porque lo que importa no es ver a los hombres convertidos en bosque que anda; lo que importa es la reacción de Macbeth al saberlo, al comprender de qué manera se cumple una de las profecías que anticipan su ruina. Es decir: lo que importa es la tragedia (efecto en Macbeth) y no la épica (narrativa del hecho). En un medio distinto, Welles no pudo o no quiso evitar la presentación directa de los

hombres convertidos simbólicamente en bosque. La imagen no agrega nada. Su misma limitada realidad disminuye el efecto que debió buscarse: el horror de Macbeth. La tragedia (podría decirse parodiando a Leonardo) es cosa mental.

Al acentuar el enfoque externo (épico) de la pieza y del protagonista, al empeorar su ya luctuosa carrera criminal, Welles estaba indicando una intención o una ausencia de comprensión. Otra circunstancia vino a agravar el resultado. Con la excepción de un par de actores (entre los que no siempre cabe contar a él mismo) el elenco demuestra una acabada competencia melodramática. Vale decir: una absoluta incompetencia trágica. La más notoria deficiencia es la de Lady Macbeth convertida por Jeanette Nolan en una lamentable histérica. Pero el mismo Welles echa mano a todo su repertorio de truculencias, al juego desmedido de la voz, olvidando que el verso de Shakespeare tiene su ritmo ya prefijado y que no tolera "efectos especiales" a la manera de Radiolandia.

Es cierto que algunas veces logra Welles un efecto puramente dramático que supera lo que el propio Shakespeare podía haber concebido. La aparición del espectro de Banquo en la escena del banquete (III, 4) en que el montaje habilísimo y los efectos sonoros agregan sugestión a un texto intenso, demostraría que Welles también es capaz de innovar en este campo. Pero en general su versión se resiente de frialdad, de tratamiento meramente externo. La sucesión de apariciones horrendas, crímenes y violencias no conmueve la sensibilidad; hay demasiada sangre y poca angustia.

una actitud estilística

Felizmente, Welles supo hacer algo más que acertar o equivocarse en su manejo de la sustancia dramática de la pieza. Supo buscar una concepción cinematográfica que tuviera sugestión propia, que no dependiera de los prestigios elusivos del verso de Shakespeare. Supo tratar a Shakespeare como a un libretista cinematográfico, aunque de talento. Por eso, aunque sea melodrama y no tragedia, aunque no resista el cotejo con la ilustre antecesora, este *Macbeth* es ejemplar como experimento de estilística cinematográfica.

La composición del castillo de Macbeth no obedece (como el de Olivier-Furse para *Hamlet*) a un capricho escenográfico. Esas paredes de roca sin tallar, esas enormes y sombrías escaleras rústicas, esas habitaciones desnudas excavadas en la piedra, esos pasadizos de mina, esa agua y esa humedad que manan de ellas y contaminan el ambiente, dan con más elocuencia que cualquier palabra el tono bárbaro de la adaptación. Asimismo, esa ropa casi paleolítica, esos enormes seres cubiertos de pelos y pieles, adornados con coronas de hierro o cascos con cuernos, están dando la misma tónica primitiva. Y esas corridas de caballos en un escenario sombrío y estéril, contra cielos de plomo apenas interrumpidos por alguna roca que dibuja a contraluz una horrible silueta, también están configurando un enfoque que es estilo.

Welles parece haber despreciado la potencial belleza de una Edad Media estilizada y haber resuelto que la Escocia del siglo XI que le proponía Shakespeare era demasiado moderna, que había que retroceder a la prehistoria para que los crímenes de Macbeth aparecieran en toda su cruda inocencia, para que la superstición invasora y las brujas del Destino fueran hechos reales y no meros símbolos poéticos. Welles se salteó las simetrías barrocas de Shakespeare y recreó en su *Macbeth* una comunidad primitiva, casi salvaje, en imágenes de fealdad y violencia intolerables.

Y allí reside, precisamente, su mayor creación: el haber inventado una plástica cinematográfica que diera exactamente la tónica de su adaptación, el haber logrado una perfecta unidad entre la intención, el ritmo y el estilo. Podrá discutirse el detalle, podrá censurarse la prisa o la escasez de recursos (ambas deliberadas) con que trabajó, podrá repudiarse la vulgaridad de ciertos efectos, pero no podrá negarse la fuerza del impacto puramente cinematográfico de este fracaso dramático, de este experimento wellsiano.

E. R. M.

Bibliografía.— Son muy útiles las **Notes on Macbeth** tomadas por Harold Leonard durante la filmación (en **Sight and Sound**, Vol. 19, Nº 1, marzo 1950). Puede consultarse también el capítulo III del **Orson Welles** de André Bazin (París, Chavane, 1950), aunque no sea fácil compartir totalmente su punto de vista. Son valiosas las reseñas de Jacques Bourgeois en la **Revue du Cinema** (Nº 18, octubre 1948), de Dilys Powell en **The Sunday Times** (mayo 27, 1951), que contiene ya el retruécano sobre Orson Shakespeare, y de Philip Hope-Wallace en Sight and Sound (Vol. 21, Nº 1, agosto-setiembre 1951). Hay un enfoque interesante en **Shakespeare Filmed** de Henry Raynor (en **Sight and Sound**, julio-setiembre, 1952).

CANNES 1953

films presentados

argentina

Sala de Guardia, de Tulio Demicheli; con Elisa Galvé, Carlos Thompson, Roberto Escalada.

austria

1. Abril 2000, de Wolfgang Liebeneiner; con Hilde Krahl, Josef Meinrad.

bélgica

Bongolo, de André Cauvin.

brasil

O Cangaceiro, de Lima Barreto. Música, Gabriel Migliotti. Producción, Veracruz. Elenco: Alberto Rusche, Marisa Prado.

españa

Bienvenido, Mr. Marshall, de Luis B. Berlanga. Argumento, Berlanga y J. Bardem. Elenco, Lolita Sevilla, M. Morán.
Doña Francisquita, de Ladislas Vadja; con Mirtha Legrand, Armando Calvo.
Flamenco, de Edgar Neville; con Antonio, Pilar López.

estados unidos

Peter Pan, de Walt Disney (technicolor).
I Confess, de Alfred Hitchcock; con Montgomery Clift, Anne Baxter, Karl Malden, Brian Aherne.
Come Back Little Sheba, de Daniel Mann; con Burt Lancaster, Shirley Boorh.
Call Me Madam, de Walter Lang; música de Irving Berlin. Elenco, Ethel Merman, Donald O'Connor, Vera Ellen, George Sanders.

finlandia

Valkoinen Peura (El Reno Blanco), medio-metraje, argumentado, de Erik Blomberg.

LILLI (Leslie Caron, Mortimer)

VALKOINEN PEURA (Kalervo Nissilä)

francia

Horizons sans Fin, de Jean Dreville; con Giselle Pascal, Jean Chevrier.
Les Vacances de Mr. Hulot, de Jacques Tati.
La Vie Passionée de Georges Clemenceau, de Gilbert Pronteau.
Le Salaire de la Peur, de H. Georges Clouzot. Fotografía, Armand Thirard. Música, Georges Auric. Elenco, Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot, Fosco Lulli, Peter Van Eyck.

inglaterra

The Heart of the Matter, de George More O'Ferral, sobre novela de Graham Greene; con Trevor Howard, Elizabeth Allan, María Schell.

italia

La Provinciale, de Mario Soldati. Argumento, Alberto Moravia. Elenco: Gina Lollobrigida, Gabrielle Fernetti, Franco Interlenghi.
Stazione Termini, de Vittorio De Sica. Libreto, Césare Zavattini. Elenco, Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Paolo Stoppa.
Magia Verde, de Gian Gaspere Napolitano (ferraniacolor).

japón

La Leyenda del Gran Buda, de Teimosuhe Kinugasa; con Kasuo Hasegawa, Machiko Kyo.
Los Niños de Hiroshima, de Kaneto Shindo; con Nabuko Otowa, Mindo Saito.
Los de Hoy, de Minom Shibuya.

india

Awara, de Raj Kapoor.

méjico

Las Tres Perfectas Casadas, de Roberto Gavaldón; libreto, Alejandro Casona. Elenco, Miroslava, Consuelo Frank, Laura Hidalgo.
El, de Luis Buñuel; con Arturo de Córdova, Delia Garcés.
La Red, de Emilio Fernández; con Roxana Podestá, C. Alvarado.

suecia

För Min Heta Ungdoms Skull (Amores juveniles) de Arne Mattsson. Libreto, Rune Lindstrom y Majken Cullborg. Elenco, Maj-Britt Nilsson, Folke Sundquist.
Barabbas, de Alf Sjöberg, sobre la novela de Pär Lagerkvist; con Ulf Palme, Inge Waern.

suiza

Notre Village, de Leopold Lindtberg, con John Justin, Eva Dahlbeck.

venezuela

Luces sobre el campo, de Víctor Urruchua.

yugoeslavia

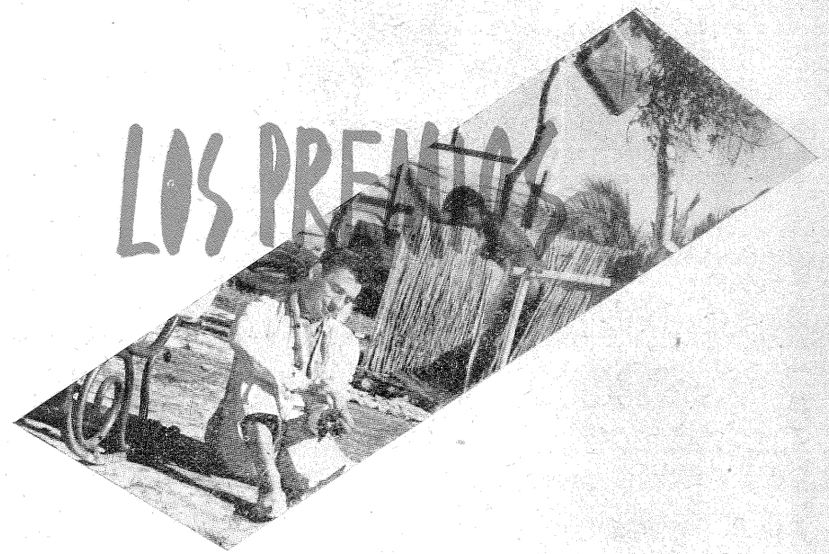
Equinoxe, de Vladimir Pogatchitch.

jurado

Louis Chauvet, Jean Cocteau (presidente), Guy Desson, Philippe Erlanger, Renée Faure, J. P. Frogerais, Abel Gance, André Lang, Georges Raguis, Charles Spaak, Georges Van Parys, Edward G. Robinson, Sra. de Filippo.

jurado para corto metraje

Roger Leenhardt, René Lucot, Jean Queval, Jacques Schiltz, Jean Vivié, Bert Haanstra.



Gran Premio Internacional: *LE SALAIRE DE LA PEUR* (Francia) de Henri-Georges Clouzot, con mención especial a la actuación de CHARLES VANEL.

Premios Internacionales:

O CANGACEIRO (Brasil), al film de aventuras, con mención especial a la música de Gabriel Migliotti.
BIENVENIDO SR. MARSHALL (España), al film humorístico, con mención especial al libreto de Berlanga y Bardem.
LILI (EE. UU.), al film de esparcimiento, con mención especial por el encanto de la interpretación (Leslie Caron, Mel Ferrer, Jean Pierre Aumont).
COME BACK, LITTLE SHEBA (EE. UU.), al film dramático, con mención especial a la actuación de SHIRLEY BOOTH.
VALKOINEN PEURA (El reno blanco, Finlandia), al film legendario.
MAGIA VERDE (Italia), al film de exploración, con mención especial al color.
LA RED (Méjico), de Emilio Fernández, al film mejor relatado por la imagen.
FLAMENCO (España), por ilustrar las bellezas de la danza española (Antonio y Pilar López).

Se rindió homenaje especial a WALT DISNEY, por el conjunto de su obra, incluído el corto metraje.

premios de corto metraje

Gran Premio Internacional: **CRIN BLANC** (Francia) de Albert Lamorisse.

Otros premios:

al film de realidad: **HUEN ZO** (Holanda) de H. Lerman van der Horts.

al film de ficción: **THE STRANGER LEFT NO CARD** (Inglaterra) de Wendy Toye.

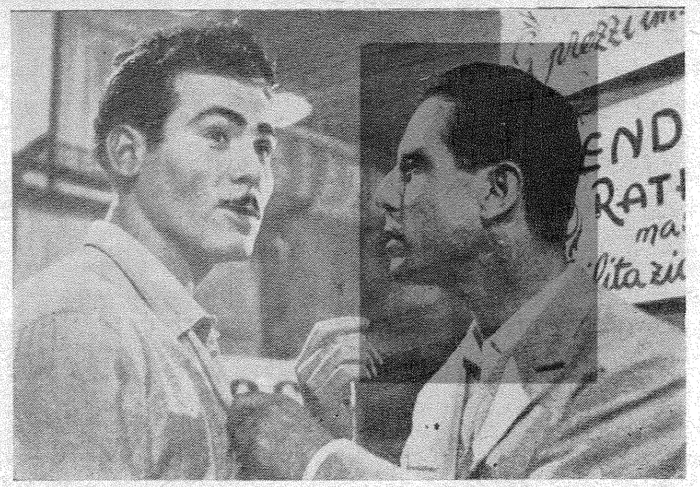
al film de arte: **DODERHULTARN** (Suecia) de Alie Hellbom.

al dibujo animado: **SPORTS ET TRANSPORTS** (Canadá) de Colin Low.

otros premios

Premio de la OCIC (Organización Católica Internacional del Cine): **HORIZONS SANS FIN** (Francia), de Jean Dreville.

Premio de la crítica, otorgado por el Jurado de FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica): **LES VACANCES DE M. HULOT (Francia)** de Jacques Tati.



Pirandello no intervino (Vincenzo Musolino y Renato Castellani ensayando DUE SOLDI DI SPERANZA)

CASTELLANI

o la fabricación de la realidad

Cuando se estrenó en 1946 *Mio figlio professore,* los pocos críticos que en Italia seguían atentamente la carrera de Renato Castellani (nacido en 1903) pudieron comprobar que el joven realizador quemaba todo lo que hasta entonces había adorado y adoraba lo que antes había quemado. O para decirlo con otra metáfora (de Giulio Cesare Castello): Castellani se encontraba en los antípodas de su punto de partida. Quienes recordaron *Un colpo de pistola* (El duelo, 1941) y *Zazá* (1943) parecían asombrarse de la transformación operada: nada de caligrafía ochocentista, nada de frialdad y mesura decorativas, nada de árido formalismo. La nueva película buscaba los efectos jocundos y espontáneos, se asomaba con fruición a la realidad cotidiana, tomaba su tema de una observación menuda del ambiente circundante. En una palabra, Castellani se inscribía en ese invasor neorrealismo que Luchino Visconti y su *Ossessione* (1942) habían descubierto, o inventado, y que había sido explorado ya por Roberto Rossellini y Vittorio de Sica, por Luigi Zampa y Augusto Genina.

Las dos películas siguientes de Castellani —*Sotto il sole di Roma* (1948) y *...E' primavera* (1950)— vinieron a confirmar, amplificándola, esa orientación hacia el costumbrismo, esa tendencia hacia una realidad captada en sus propias fuentes y trasladada al cine con inmediatez. Dentro de la tendencia neorrealista, Castellani parecía destacarse sobre todo por la gozosa rapidez de sus relatos, por la observación renovada, por el humorismo sin hieles. Hablar de Castellani como de un artista que había abjurado de un temprano formalismo parecía lo más ortodoxo. El propio realizador se acordaba con vergüenza de *Un colpo di pistola* a la que llamaba, literalmente, *"un mio peccato di presunzione"*.

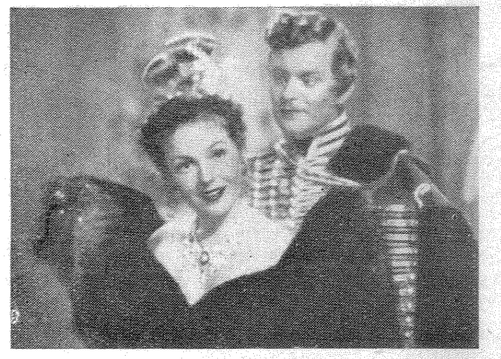
El estreno de *Due Soldi di Speranza* (1952) y una consideración más detenida de los rasgos personales del estilo de Castellani llevan, sin embargo, a otro planteo del problema: examinar qué esconde su conversión de un estetismo finisecular a un neorrealismo estrictamente coetáneo.

los antipodas se tocan

Parece abrumadora la evidencia neorrealista de sus últimos tres films. En cada uno de ellos el ambiente se impone de inmediato al espectador; los personajes (reconocibles en sus líneas principales) dictan el tema, como ha sugerido el mismo Castellani; el realizador parece abandonarse totalmente a la improvisación o, en todo caso, a la sugestión inevitable que desborda de seres y mundo. Los elementos formales desaparecen o no son advertidos por el espectador. En unas declaraciones recientes a Georges Sadoul el propio director había comunicado su principal deseo: *"Lo esencial en un film es no hacerse ver, borrarse ante los hechos"*. Esta ambición de objetividad parecía agotar su destino de creador.

Lo que *Sotto il sole di Roma* parecía dar eran los hechos mismos; unos muchachos romanos viviendo su adolescencia entre la guerra, el mercado negro y las tentaciones eternas de la pubertad. Una narración veloz desarrollaba todos los incidentes de la historia, sin detenerse demasiado en profundizarlos. A pesar de un final voluntariamente sentimental y hasta lacrimógeno, se desprendía del film un hálito de verdad. Despreocupado del formalismo (como se apuntó en seguida), Castellani parecía narrar por el gusto de narrar.

Ya entonces se alzó una voz de alerta. Georges Sadoul indicó un rasgo que merece tenerse en cuenta para valorar el aporte documental de sus films: la elección deliberada del lado pintoresco del asunto. Castellani abandonaba una visión completa y compleja del tema —en que entrara, es claro, la risa y la simpatía humana pero también la verdad de una trágica corrupción, de una disolución de los valores, de una aventura política irresponsable— para subrayar sólo los elementos de la fábula que fueran más fácilmente asimilables por un



El recuerdo era vergonzoso (Assia Noris y Renato Cialente en UN COLPO DI PISTOLA)

público sin exigencias. Toda la verdad del asunto dependía de la facilidad narrativa, no de su intrínseca fidelidad. Sin dar tiempo a la reflexión, Castellani sólo conseguía un planteo superficial del tema. Su aparente verismo, su contribución documental al tema, se evaporaban: quedaba, apenas, el feliz escamoteo, el arte de decir, la forma. Huyendo del formalismo, caía Castellani en él.

En *...E' primavera* (tal vez su obra maestra) estas condiciones de escamoteo, de hábil prestidigitación, se acentuaban. Con la colaboración de un equipo de libretistas en que sobresalía el fecundo Cesare Zavattini, armaba Castellani una fábula de imposible y jocunda bigamia. Con precisión que denuncia su profesión original de ingeniero, Castellani desarrollaba una anécdota profusa y repartida en tres ciudades (Florencia, Catania, Milán) sin perder jamás el hilo. El espectador era arrollado por el ímpetu y el brío narrativos. No había tiempo para reflexionar; aquello era tan convincente como un buen *vaudeville*. Castellani recuperaba —por qué inesperados ca-

Obra de Castellani

Como libretista:

L'orologio a cucú, dirección Camillo Mastrocinque, con Vittorio de Sica, Ugo Ceseri, Oretta Fiume, Laura Solari (1938);

I grandi magazzini, dirección Mario Camerini, con Assia Noris, Vittorio de Sica, Andrea Checchi (1939);

Un'avventura di Salvator Rosa, dirección Alessandro Blasetti, con Gino Cervi, Luisa Ferida, Osvaldo Valenti, Paolo Stoppa (1939);

Centomila dollari (Cien mil dólares), dirección Mario Camerini, con Assia Noris, Amedeo Nazzari, Maurizio D'Ancora (1939);

La corona di ferro (La corona de hierro), dirección Alessandro Blasetti, con Luisa Ferida, Elisa Cegani, Rina Morelli, Massimo Girotti, Osvaldo Valenti, Paolo Stoppa (1949);

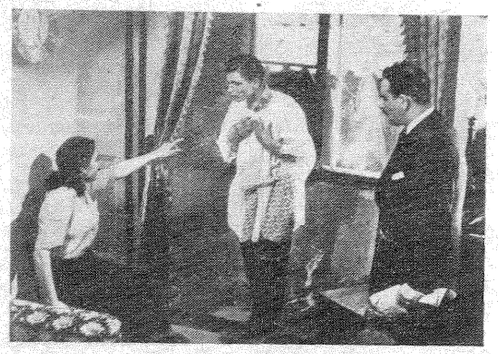
Como director:

Un colpo di pistola (El duelo), con Assia Noris, Antonio Centa, Fosco Giachetti, Rubi D'Alma, Renato Cialente, Mimi Dugini (1941);

mínos— el arte olvidado de Meilhac y Halévy, de Feydeau, de Labiche. Era el comediógrafo que trabaja sobre la blanda e informe materia humana, dándole la orientación que su invención propone.

por el placer de narrar

Con *Due soldi di speranza* el enfoque humorístico individual de *...E' primavera* se enriquecía de implicaciones sociales y también sentimentales. Dos temas se enlazan en el film: los amores contrariados de Carmela y Antonio, y la vida dura, miserable, de los habitantes de Cusano (en realidad, Boscotrecase, cerca de Nápoles). El primer tema se apoya en el segundo, y encuentra en él su justificación. El ardor del deseo, la impotencia para resolver su propio destino, la súbita y operática asunción de una responsabilidad para la que los jóvenes no estaban preparados, no ocurre a espaldas de las circunstancias sino debido a ellas, reiterándose en sucesivos episodios la frustración de diversas soluciones. En ese mundo sórdido y disparatado, en esa miseria que sólo reconoce grados y no alivio, parece imposible la empresa de conquista de Antonio que lleva a cabo Carmela, y es del



Sin tiempo para reflexionar
(E PRIMAVERA)

Los personajes dictan el tema
SOTTO IL SOLE DE ROMA))

choque entre su voluntad, luego contagiada al joven, y la ciega resistencia colectiva, que surge el conflicto. Pero Renato Castellani prefiere que sus conflictos sean expuestos como comedias, y no formula una versión modernizada de *Romeo y Julieta*. Como en *Sotto il sole di Roma* (1948), como en *...E' primavera* (1950), Castellani elude lo patético, y, contra lo que cree Sadoul, no convierte su film en un documental sobre los jóvenes desocupados ni sobre la miseria crónica de la aldea; su exposición soslaya el panfleto social, y se ocupa de recoger el rasgo pintoresco, la circunstancia única que permita revelar a estos seres absurdos y ridículos, pero también tiernos y amantes.

El film no consigue superar el plano de la comedia costumbrista, y aunque está construído por yuxtaposición de episodios, da a todos ellos una misma tónica. Antes que un creador o que un teórico, Castellani se vuelve a mostrar como un comediógrafo que trabaja con personajes y temas tomados de la misma vida. La cámara los busca en sus viviendas, muestra sin afeites el mundo que los rodea, los valores por los que sobreviven. Pero la exposición no es naturalista. La materia está trabajada con cuidado, y cada efecto, aun el trivial o indistinto, ha sido escogido con tino;

Zazá, con Isa Miranda, Antonio Centa, Aldo Silvani (1942);

La donna della montagna, con Marina Berti, Amedeo Nazzari, Maurizio D'Ancora, Corrado Racca (1943);

Mio figlio professore (Mi hijo, profesor), con Aldo Fabrizi, las tres hermanas Nava, Mario Pisú, Giorgio De Lullo, Nando Bruno (1946);

Sotto il sole de Roma (Bajo el sol de Roma), fotografía Doménico Scala, música Nino Rota, con Liliana Mancini, Oscar Blando, Francesco Golisano (1948);

E'Primavera, libreto de Castellani, Suso Cecchi D'Amico y Cesare Zavattini, fotografía Tino Santoni, música Nino Rota, con elenco de actores no profesionales, incluyendo a Elena Varzi (1950);

Due soldi di speranza (Dos céntimos de esperanza), libreto de Castellani, Titina de Filippo, Ettore M. Margadonna, fotografía Arturo Gallea, música Alessandro Cicognini, con Vincenzo Musolino, María Fiore (1952).

la exposición tiene un ritmo seguro. El crítico italiano Guido Aristarco hasta ha podido señalar la influencia de Visconti. Aunque Castellani trabaja con exteriores y con actores no profesionales, su cámara convierte los lugares en escenarios, y los seres reales en cómicos; manejada con constante dinamismo. con inventiva renovada, busca el detalle de las situaciones, y transforma un documento potencial en comedia. La intención de Castellani es mostrar la simpatía de donde nace la risa, componer un film para regocijo de todos.

Con una vara de junco (María Fiore y Vincenzo Musolino en DUE SOLDI DI SPERANZA)

dentro del taller

Se ha hecho caudal de los aspectos más externos del neorrealismo: utiliza escenarios naturales, actores no profesionales, habla en dialecto. El último film de Castellani parece cumplir, puntualmente, con cada una de esas condiciones. Sin embargo, si se examina de cerca el alcance de las mismas puede llegarse a inesperadas conclusiones. En este caso, tal tarea está facilitada por la abundante documentación sobre el proceso de creación de *Due soldi di speranza*. El tema le fué sugerido a Castellani por las confidencias de Vicenzo Musolino, quien luego representaría a Antonio, el protagonista. Esta circunstancia parece agregar una vuelta de tuerca a la autenticidad neorrealista: el mismo personaje (y sin mediación de Pirandello) se presenta al creador para contar su historia. Pero de hecho, la historia del Antonio auténtico y la del Antonio ficticio no coinciden. El de la vida real no respeta a su Carmela; por el contrario la seduce y se ve obligado a casar con ella; la familia de ella, en vez de oponerse al enlace, lo desea. Lo que toma Castellani del Antonio auténtico es la visión paciente y sufrida del mundo y un inagotable anecdotario sobre Teano, su *paese*. Con ese material informe —dicho por Antonio en un dialecto ya teñido de nostalgia y hasta de tristeza— compuso Castellani en diez días un libreto puramente narrativo y de tendencia cómica. Más tarde, y reflejando el tono mismo del protagonista, la narración se hizo más seria. Pero Castellani se reservó, desde el comienzo, el derecho de escoger, dentro del enorme material facilitado, aquello que le parecía más adecuado.

Entre las innovaciones que sufrió la historia en sus sucesivos avatares la más importante fué la del final, que levanta a ímpetus de ópera lo que hasta entonces se había desarrollado en un plano costumbrista. Como prueba de que Castellani no se preocupaba por un verismo absoluto puede indicarse el tratamiento de los desocupados, que en la película parecen amparados eternamente por el subsidio, aunque en realidad (y como apunta Aristarco) sólo lo reciben por un plazo de tres meses. Es evidente que estos desocupados sólo le interesan a Castellani como elementos de su fábula.

Ese primer libreto fué rehecho varias veces durante un lapso de casi un año. El principal problema de su elaboración se concentró en el diálogo. En la primera versión, Castellani había respetado el dialecto de Antonio; pero era incomprensible fuera de Teano. Resolvió vertirlo entonces al italiano; pero era incongruente entonces con los tipos y el ambiente. (El italiano, apunta el mismo Aristarco, es una lengua literaria.) Una solución se alcanzó gracias a los oficios de Titina de Filippo que tradujo el diálogo al napolitano: un napolitano ya estilizado por el teatro costumbrista (como el de su hermano Edoardo) y suficientemente inteligible.

Cuando llegó al fin a Boscotrecase, el pueblo por él escogido, llevaba Castellani un libreto enorme, cuidadosamente revisado. Tardó seis meses en rodar la película; en esos

meses filmó 100.000 metros. Un año más tardaría en reducirlos a proporciones normales, en sintetizar episodios, en suprimir escenas (incluso una de ribetes anticlericales), en dar al film ese montaje ágil y contrapuntístico que es su principal característica.

Pero más elocuente que el cálculo de ese año dedicado al trabajo de composición de un film aparentemente tan espontáneo, es el recuento de sus dificultades con los actores no profesionales de que se enorgullece la fórmula neorrealista. El propio Castellani ha comunicado su punto de vista de la experiencia: *"Empezaba representando a cada uno el papel. Se lo repetía cinco, seis, diez veces, hasta que empezaba a entenderlo y a moverse aproximadamente. Hasta que, a fuerza de repetirlo, conseguía "por imitación" moverse y hablar de manera adecuada y natural."* Lo que Castellani omite decir aquí, lo que cuenta una de sus colaboradoras, Marie Claire Solleville, es que para poner a Carmela (Maria Fiore) en situación, el director usaba el persuasivo argumento de una vara de junco. A qué precio y con qué medios se logra la naturalidad es lo que la anécdota ilustra bastante.

de regreso

Es cierto que Castellani se acerca a la realidad con ojos bien abiertos; es cierto que prefiere los escenarios naturales y los actores no profesionales y el dialecto. Pero no menos cierto es que los escenarios naturales se convierten en *sets* en sus manos, que los actores se profesionalizan a la fuerza (como observó alguien) y que su dialecto es tan convencional —guardadas las distancias— como el lenguaje de furor y abstracción trágica de Jean Racine.

Es casi seguro que los últimos films de Renato Castellani estén efectivamente en las antípodas de *Un colpo di pistola*, y que sean incompatibles la reconstrucción helada de un

La narración se hizo más seria
(DUE SOLDI DI SPERANZA)

film como aquél y el humorismo cálido de los últimos títulos; es seguro, también, que unos y otros están muy distantes de la realidad.

E. R. M.

BIBLIOGRAFÍA.— Se publicó un estudio de conjunto en CINEMA (30 marzo 1950) a cargo de Giulio Cesare Castello; por su fecha, omite el último film. Sobre **Due soldi di speranza** se publicó también en CINEMA (15 abril 1952) una excelente reseña de Guido Aristarco, y en LES TEMPS MODERNES (diciembre 1952) otra reseña poco favorable de B. Dort. Sobre la filmación de este último título, y con declaraciones varias de Castellani, pueden verse: Stelio Martini en CINEMA (1º mayo 1952), Georges Sadoul en L'ECRAN FRANÇAIS (1º agosto 1952) y Marie-Claire Solleville en CAHIERS DU CINEMA (Nº 12, mayo 1952, y Nº 15, setiembre 1952). Gavin Lambert ha escrito sobre neorrealismo italiano, incluyendo un examen de Castellani, en SIGHT AND SOUND (febrero 1951 y octubre-diciembre 1952).

un concurso nacional

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY ha designado a los Señores Alberto Mántaras Rogé, Jorge Angel Arteaga, Julio L. Moreno, Walther Dassori Barthet y H. Alsina Thevenet como integrantes del Jurado del Concurso Nacional de Filmación, que organiza la entidad. El plazo de entrega de los films vence el 30 de junio, 1953, admitiéndose obras en pase de 8, 9 ½ o 16 mm., con tema y duración libres, a condición de que no hayan participado en otros concursos. Se han establecido once premios, con un valor unitario entre $ 50.— y $ 590.—, por un total de $ 2.500.——, a dividir entre las diversas categorías, además de Menciones de Honor a realizadores, artesanos e intérpretes. Los premios han sido otorgados por Kodak Uruguaya, Norton S. A., Pablo Ferrando, Foto Micro, Cinetécnica, CUFE, Foto Cine óptica Click y Filmex.

tragedia
sentimental

a place in the sun

un alegato

Dreiser había escrito lo que él designaba **una tragedia americana**, con la connotación fatalista de que el protagonista de su asunto no es tanto un personaje como un cuadro social y económico que determina su conducta; Eisenstein, que planeó en Paramount (1930) una adaptación cinematográfica, valoraba a la novela como **"una épica de veracidad y objetividad cósmicas"**, proponía sintetizarla en sus episodios esenciales y agudizar el enfoque sociológico. La respuesta de Paramount fué preferir una versión que se pareciera tan sólo a una triste historia de amor, y cuando tras varios intentos se filmó **An American Tragedy** (dirección Joseph von Sternberg, 1931, con Sylvia Sidney, Phillips Holmes, Frances Dee), el enfoque fué policial, episódico, privado del determinismo con que en la novela el protagonista es empujado al crimen **"por la ignorancia, la juventud, la pobreza y el miedo"**; entonces Dreiser pleiteó sin éxito contra Paramount. La adaptación de Eisenstein sólo ha visto la luz en forma fragmentaria y su enfoque del asunto sólo puede leerse en sus ensayos, cuya circulación debe suponerse reducida a un círculo de lectores a los que no es necesario convencer de la idea central: la presión que la sociedad moderna ejerce, impersonalmente, sobre la voluntad y aun el destino de cualquiera de sus individuos. La historia del hombre que mata a su amante humilde para conquistar el mundo de la novia millonaria, no tiene fuerza de alegato en las adaptaciones cinematográficas de 1931 y 1951, y sólo conserva su sentido para pacientes lectores de Dreiser, en dos tomos donde se revierte una de las más difundidas leyendas americanas (la del ambicioso que llega de la pobreza a la opulencia) y se sienta una desconfianza general sobre los resultados del espíritu de competencia y sobre la eficacia de una educación que discursea de moral. Mientras el protagonista se conduce como la sociedad le permite u obliga, obteniendo y mejorando su empleo, o conquistando a la obrera que trabaja a su lado en la fábrica, o aspirando a la joven rica con quien llegó a cruzarse, esa ambición es considerada legítima,

ambiciones que matan

EE. UU. 1951. Paramount. Producción y dirección de George Stevens. Libreto cinematográfico de Michael Wilson y Harry Brown, sobre la novela "An American Tragedy" de Theodore Dreiser, y una obra teatral de Patrick Kearney. Fotografía, William C. Mellor. Música, Franz Waxman. ELENCO: Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters, Anne Revere, Keefe Braselle, Fred Clark, Raymond Burr, Herbert Keyes, Shepperd Strudwick, Frieda Inescort.

pero cuando debe librarse de la novia pobre porque está embarazada y es un obstáculo en su carrera, el crimen resultante (o la muerte accidental que pudo ser) es juzgado como un acto puramente individual y la sociedad considera al criminal plenamente responsable. Tras un planteo donde no se ignora el artificio, la moraleja dice que la justicia debe ser preventiva y que no debe enjuiciar los resultados sino también las causas, encontrando éstas en la escala de valores que el protagonista adquirió como niño y como adolescente. Las lecciones morales y religiosas dictadas en la infancia son, en la opinión de un crítico de Dreiser, **"excelentes ejemplos de ese modelo nativo de americanismo que resiste los hechos y reverencia la ilusión"**, mientras que los ambientes lujosos de los hoteles en que el personaje fué un sirviente influyeron en convencerlo de que la finalidad principal de la vida es tener y gastar dinero. Su indecisión posterior, apenas salido de la adolescencia, entre la novia grávida y la joven aristócrata, marca el episodio crítico de un contraste entre los valores morales, más bien retóricos, que le fueran enseñados, y el apego a conquistar lo que alguien designó como un sitio bajo el sol: se haya producido o no el crimen (quizás fué accidental que la muchacha se ahogara en el lago), queda fuera de duda que el personaje se propuso cometerlo, y esa intención comporta su entrega final a la silla eléctrica. Un escritor moderno, más afecto a un impacto literario, hubiera apretado este alegato en la fuerza de unas pocas páginas, sintetizando en algunos contrastes los pasos del personaje hasta su ajusticiamiento final; Dreiser, en cambio, era afecto a un estilo naturalista que quizás nunca pudo superar, y creía que la acumulación de datos, la narración minuciosa de antecedentes y consecuencias, la descripción de ambientes y la puntualización de episodios laterales ubicaban mejor al personaje en el contexto social, prefijaban colectivamente su camino, y hacían secundarias su psicología y aun su voluntad. La sociedad americana y su religión del dinero fueron el primer tema de Dreiser, en ésta como en otras de sus novelas; más profundamente, su intención de escritor era, en la opinión de uno de sus críticos, describir **"el vasto escepticismo y apatía de la vida"**, conservando para sus protagonistas un cierto encanto primitivo, un apartamiento provincial de la sociedad que primero les rodea y empuja y que luego los aniquila en su mecanismo.

poco alegato

El enfoque propuesto por la segunda adaptación cinematográfica es de un orden típicamente romántico, y guarda menos memoria de Dreiser que del productor de Paramount, que en 1930 quería solamente una historia sobre el amor de una pareja. En el libreto desaparecen la infancia y la adolescencia del protagonista, apenas aludidas cuando Montgomery Clift mira fijamente a un niño que canta en un coro callejero, y en el que aparentemente cree encontrar un símil de sí mismo; desaparece también el alegato en segunda instancia, que es presentar, después del crimen, una organización judicial presionada por el interés político (Eisenstein hubiera hecho cuestión de conservarla). Sin el antecedente de su vida anterior, y enfocando inicialmente a Montgomery Clift cuando ya ingresa en el engranaje comercial e industrial, el germen de ambición queda debilitado (parece más congénito que adquirido), y el título castellano del film supone, aparte su penosa figura verbal, una desviada insinuación de lo que el film no tiene. Se mantiene desde luego para Clift la obsesión de librarse por el crimen de la novia pobre (Shelley Winters), pero la motivación de esa idea no figura en el film como codicia por los millones de la novia rica (Elizabeth Taylor), sino como un producto secundario de su amor por ésta: más que cuestiones de dinero o de posición social, lo que aquí se debate es la crisis de un hombre hostigado, como tantos otros, entre dos mujeres. En el punto crítico, el personaje parece más desorientado que ambicioso, accede a casarse con la novia pobre, y sólo un imprevisto feriado judicial le impide esa salida; el final de la escena coloca a la cámara enfocando una vacía sala del juzgado, y mantiene durante segundos la sensación de que, a partir de ese momento, el conflicto incluye mudamente una presencia judicial y de que el paso siguiente será el crimen.

En forma similar, y aunque el film señala al principio el contraste entre la apariencia humilde de Clift y el mundo de la alta sociedad que le recibe (con **"condescendencia feudal"**, apuntó alguien), esa diferencia no es nunca una humillación, ni menos una lucha de clases distintas. Con habilidad de imagen, el film insinúa la envidia de Clift por los autos lujosos que pasan cerca suyo, pero no compromete en palabras esa idea; el resultado es que el personaje puede entenderse fácilmente como un aldeano desorientado ante la gran ciudad y deslumbrado ante sus mujeres, y difícilmente como un arribista dispuesto a conquistarlas. Esta reticencia (un atajo entre Dreiser y Paramount) procura la simpatía del espectador, desmiente al título castellano y tiende a legitimar al protagonista como héroe de un episodio romántico. Su amor con la joven rica queda decretado rápidamente y posee todas las apariencias de la sinceridad; no sólo ese amor procura la fácil entrada del personaje a un mundo de riquezas al que se asimila de inmediato, sin que se exprese conflicto alguno, sino que el film salta después una barrera social respetada en la novela, y agrega una visita final de la novia rica al condenado a muerte, dando primacía al amor sobre la humillación. No consta en el film una ambición que mate a nadie, y la teoría de que se ilustra un cuadro sociológico, como la novela lo hacía, no es propuesta por el libreto sino, a lo sumo, tolerada por él. Después del crimen, el fiscal acusador propone en el juicio una versión de los hechos tan truculenta y falsa que el espectador, a sabiendas de la verdad, rescata para el protagonista la simpatía de un héroe que lucha contra villanos.

la artesanía

Un film que disimula el alegato social implícito en la novela resulta excelente y a veces magistral como cine romántico: a una narración fluída y clara de sus pocos incidentes une la concentración para los momentos de erotismo y de drama, valiéndose con sobriedad de su escenografía, sin otro elemento ajeno que un fondo musical (por Franz Waxman) casi siempre inspirado. Una breve escena callejera (Clift mira a Elizabeth Taylor en su auto, Winters mira con reproche a Clift) describe con elocuencia, en dos imágenes, una relación de tres personas; esta abstención o reticencia de diálogos se mantiene en todo el film. La seducción de Winters por Clift oculta a ambos personajes de la cámara y coloca a ésta en el dormitorio, mirando a la calle a través de una ventana; el murmullo de la radio y las luces externas informan en segundos que han transcurrido unas horas y la huída rápida de Clift en la madrugada insinúa que se ha producido la consumación sexual. La conquista de Clift por Taylor (con iniciativa femenina, intencionadamente) está expresada en la premura con que ambos entran a bailar al salón grande de una fiesta envueltos en música sentimental, mientras la cámara se adelanta levemente y parece marcar la primera entrada de Clift en la alta sociedad. La iniciativa del crimen aparece expresada con una narración radial sobre personas ahogadas en un balneario, y con un reiterado batir de timbal que marca esa idea en la mente de Clift; después, el crimen mismo aparece enmarcado por la soledad y el silencio del lago, donde se escucha el canto de un pájaro, el chapotear de los remos, y el mismo timbal, que adquiere ya un simbolismo. Más tarde, la obsesión con que Clift recuerda el crimen está dicha en pocos segundos con la escena de un balneario frívolo: la caída de una bañista al agua, la partida veloz de una lancha (donde el arranque del motor semeja un crescendo musical), el gesto de Clift, y la radio que queda en el muelle, informando sin oyentes sobre las últimas averiguaciones.

Varios de estos momentos, cargados de elocuencia, fiados a un uso imaginativo de sonido y de cámara, demuestran en el director George Stevens una habilidad que pocos espectadores han entrevisto en su obra anterior (comedias sentimentales para Katharine Hepburn, Irene Dunne o Carole Lombard). Su estilo narrativo, depurado y sobrio como el de William Wyler, prefiere aquí el fundido con que cada escena se disuelve sin pausa en la siguiente, obteniendo así efectos de relación temporal y de evolución dramática que concentran la narración. Esta fluidez no se interrumpe en las culminaciones románticas, donde el énfasis se obtiene, sin esfuerzo, prefiriendo los primeros planos, el diálogo dicho en un susurro veloz y clandestino, la música elevada desde un elemento del ambiente a una función de comentario.

Los lectores de Dreiser harán al film el previsible reproche de que la novela ha sido abreviada y su espíritu atenuado, pero ellos y muchos otros espectadores podrán gustar y juzgar el resultado en el terreno que la obra se propone: un enfoque sentimental y terso, atento a la progresión dramática, privado del artificio, enriquecido con las cuatro o cinco culminaciones de su anécdota. Es muy excelente la actuación de Clift y Shelley Winters, pero es sobre todo en la de Elizabeth Taylor (que antes no era actriz) donde Stevens muestra su talento de director dramático.

H. A. T.

REVOLUCION EN EL CINE!

el sonido de las películas se hace ahora por grabación magnética

MAS BARATO... MAS FACIL ...Y MAYOR FIDELIDAD!

Una revolución sin precedentes se ha desencadenado en el ámbito del cine sonoro. El sonido de las películas ha mejorado notablemente; la grabación resulta 90% más barata; se ha eliminado el proceso de laboratorio y la versión sonora puede escucharse inmediatamente después de realizada, sin necesidad de "revelar" el sonido.

EL AFICIONADO PUEDE GRABAR

El nuevo sistema de grabación es tan elemental y tan fácil que cualquier aficionado puede hacer ahora películas sonoras en su casa. No hace falta ni equipos, ni laboratorios, ni conocimientos técnicos para hacer una película sonora.

INVENTO DE RCA

Los ingenieros de RCA inventaron el sistema hace ya varios años.
Decidieron aplicar al cine el mismo principio utilizado en la grabación de audiciones para radio: banda magnética.
Resultado: cualquier película "magnetizada" sirve para grabar sonido, ya sea película virgen o filmada. Inclusive se puede magnetizar copias sonoras y grabar sobre las mismas una nueva versión de sonido sin destruir la original. El sistema magnético desarrollado por RCA tiene otra ventaja más: se puede borrar la grabación y volver a grabar sobre la misma pista.

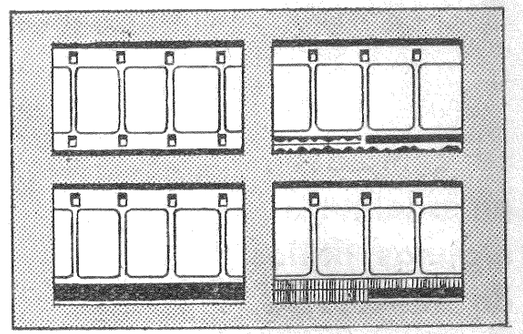
Y AHORA...

Después de perfeccionar el sistema para la industria cinematográfica, la preocupación de los ingenieros de RCA fué ponerlo al alcance del aficionado. Hasta que al fin han logrado producir, a bajo precio, un maravilloso aparato "combinado": proyector y grabador de sonido magnético. Mientras proyecta la película sobre la pantalla, el aficionado puede ahora grabarla utilizando el mismo aparato proyector.

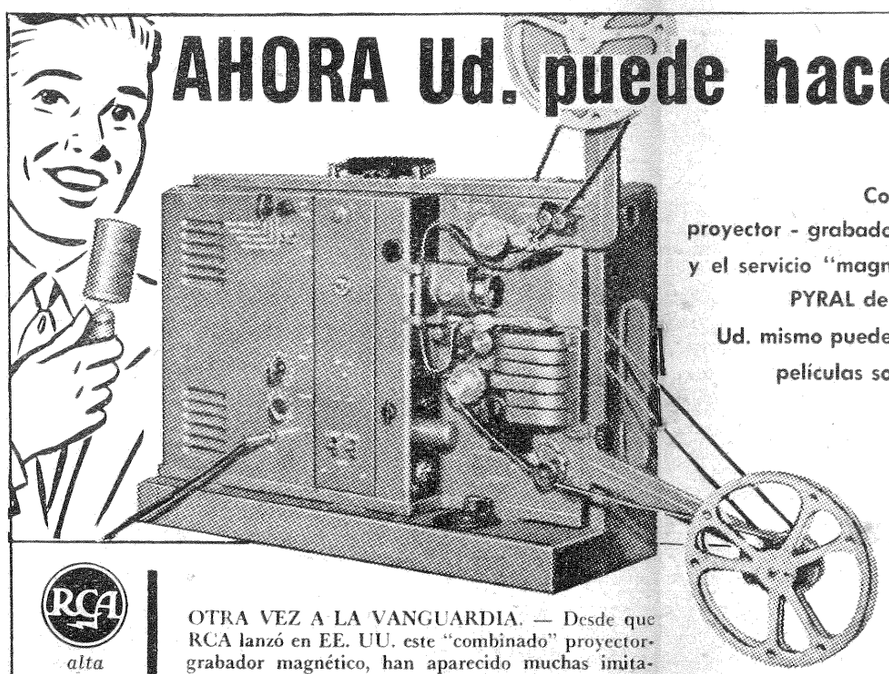
Una firma cinematográfica uruguaya CUFE S. A. acaba de anunciar que pronto estará en condiciones de "magnetizar" películas y dispone ya de algunos aparatos combinados RCA. Según nuestros informes Uruguay es el primer país de América del Sur que implanta el nuevo sistema de grabación magnética. Los profesionales y aficionados que tengan interés en comprobar las ventajas de la grabación magnética —y de los proyectores - grabadores RCA— pueden solicitar demostraciones a CUFE S. A.. Colonia 1189.

EN HOLLYWOOD TODA LA GRAN INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA USA LA GRABACION MAGNETICA

"Garnegie Hall" fué la primera superproducción grabada en Hollywood mediante el sistema magnético RCA. Desde entonces la pregrabación de todas las películas se hace mediante el sist.magnético.
La banda óptica de sonido de las películas comerciales es copia de la grabación magnética original.
También la televisión —y especialmente ahora que se dispone del aparato combinado proyector y grabador RCA— emplea el nuevo sistema para el registro y emisión de programas.



PELICULAS DE 16 mm. CON PISTA MAGNETICA. — Para grabar, el eficionado recibe su película (virgen o filmada) con una pista de enduído magnético. Véase en el dibujo muestras de películas con banda magnética.



AHORA Ud. puede hacer Películas sonoras

Con este proyector - grabador RCA y el servicio "magnético" PYRAL de CUFE Ud. mismo puede hacer películas sonoras!

CUFE le dará el servicio de enduído magnético...

Uruguay es el primer país de América del Sur donde el aficionado podrá hacer —en su casa— películas sonoras. CUFE le dará el servicio de aplicación del enduído magnético, para que pueda grabar las películas, utilizando el nuevo aparato combinado proyector y grabador RCA. Con el modernísimo equipo PYRAL primero en Sudamérica— CUFE estará en condiciones de aplicar banda de sonido magnético a cualquier película de 16 mm. (virgen o filmada). Y los aficionados tendrán la ansiada oportunidad de sonorizar, ellos mismos, cualquier film que tengan en su poder.

Con el servicio "magnético" PYRAL y los proyectores-grabadores magnéticos RCA, CUFE abre nuevas posibilidades a la cinematografía nacional.

RCA alta fidelidad

OTRA VEZ A LA VANGUARDIA. — Desde que RCA lanzó en EE. UU. este "combinado" proyector-grabador magnético, han aparecido muchas imitaciones. Es un honor para RCA Porque RCA investiga e inventa; otros imitan.

Pida amplios informes a C.U.F.E. Sociedad Anónima
Colonia 1189 Tel. 94296 - 91786

el

GRAN CINE PLAZA

se complacen en adelantar algunos títulos de su selecta programación para esta temporada

un tranvía llamado deseo

(A Streetcar Named Desire)
Director Elia Kazan
Vivien Leigh, Marlon Brando
¡Premiada por la Academia!

proceso a la ciudad

(Processo alla cittá)
Director Luizi Zampa
Silvana Pampanini, Amedeo Nazzari, Paolo Stoppa, Mariella Lotti

las aguas bajan turbias

Director Hugo del Carril
Hugo del Carril, Adriana Benetti
La mejor película argentina del año

tres historias prohibidas

(Tre Storie Proibite)
Director Augusto Genina
Antonella Lualdi, Eleonora Rossi Drago

barrabás

(Barabbas)
Director Alf Sjöberg
Ulf Palme, Eva Dahlbeck
Basada en la novela de Pär Lagerkvist, Premio Nobel, 1952

las salas que jerarquizan el espectáculo cinematográfico

y el CINE CENTRAL

el hombre quieto

(The Quiet Man)
Director John Ford
John Wayne, Maureen O'Hara
La obra cumbre de John Ford

amores juveniles

(För Min Heta Ungdoms Skull)
Director Arne Mattsson
Maj-Britt Nilsson, Folke Sundquist
Otra obra romántica del cine sueco

el sobretodo

(Il Cappotto)
Director Alberto Lattuada
Renato Rascel, Ivonne Sanson

un verano con mónica

(Sommaren med Monnika)
Director Ingmar Bergman
Harriet Andersson, Lars Ekborg

la signora senza camelie

Director Michelangelo Antonioni
Lucía Bosé, Gino Cervi

sed de pasiones

(Törst)
Director Ingmar Bergman
Eva Henning, Birger Malmsten

il brigante di tacca del lupo

Director Pietro Germi
Amedeo Nazzari, Cosetta Greco

solo una madre

(Bara en Mor)
Director Alf Sjöberg
Eva Dahlbeck, Ulf Palme

caruso, leyenda de una voz

Director Giacomo Gentiluomo
Gina Lollobrigida, Ermano Randi

l'esclave

Director Yves Ciampi
Daniel Gélin, Eleonora Rossi Drago

CINE EN RELIEVE

TECNICA Y RAMIFICACIONES

"... el arte cinematográfico requiere una variedad tal de investigaciones, exige una tan grande cantidad de trabajos de todas clases y reclama una atención tan sostenida, que no dudo en proclamarlo la más atrayente y la más interesante de las artes..."

GEORGES MELIÉS.

Una cantidad de diversos trabajos y una atención sostenida han nutrido al cine en los cincuenta años siguientes a Meliés. El sonido fué sin duda el más importante de sus pasos; al margen de la carrera de patentes con que nació, los grandes realizadores de la época le prestaron su más especial atención. En muchos casos esa atención fué adversa, y Chaplin, Clair, los realizadores rusos, manifestaron que el cine era mímica y que el sonido habría de perjudicar la estética del nuevo arte; la industria y los grandes públicos lo llevaron sin embargo hacia adelante, y lo sumaron con ventaja a la expresión cinematográfica. El color fué también, al margen del cine, un campo de experimentación que el cine habría de aprovechar. Hoy se ha ideado el relieve y se procura perfeccionarlo; aunque no se ha hallado aun el lugar que pueda corresponderle en la expresión cinematográfica, no es imposible que modifique, al cabo de los años, las normas vigentes hasta hoy, como el sonido lo hizo antes.

tres dimensiones

La visión humana percibe los objetos en tres dimensiones; sabe que esta caja es larga, alta y ancha, que está más cerca del observador que aquella silla y que esa pared. Una cinta métrica confirma proporciones y distancias, pero una fotografía de los mismos objetos reduce la apariencia a dos dimensiones. Y sin embargo, al observar la fotografía se confirman las proporciones y las distancias: aunque sólo posee una superficie plana, el observador de la fotografía establece nuevamente las relaciones entre caja, silla y pared. El observador se ayuda para ello, inconcientemente, de las sombras y de la posición relativa de los objetos (unos tapan parcialmente a otros, los más lejanos parecen disminuír en tamaño, etc.).

Cuando el observador mira los objetos reales, *siente* las tres dimensiones, el relieve; cuando mira la fotografía, y mediante un proceso psicológico, *presiente* o adivina el relieve. En el caso del film común, el espectador presiente el relieve de los objetos que muestra la pantalla; los investigadores han buscado ahora la forma de que lo sienta, e iguale el mundo de la pantalla a su mundo real.

Algunos de esos investigadores han ideado procesos físicos que sustituyen en la pantalla el proceso natural de la visión, y procuran un cine de relieve auténtico; otros, que idearon el Cinerama, ampliaron la pantalla hasta un grado cercano al campo visual del espectador.

la visión humana

Cada uno de sus ojos proporciona al hombre una visión distinta del mundo que observa; la mente funde en una sola ambas imágenes, y el sujeto recibe así una representación tridimensional. Esas imágenes son similares, y para los objetos más lejanos tienden a unirse en una sola; esto puede comprobarse fácilmente observando con cada ojo un dedo vertical que se acerque y se aleje a la vista. Se deduce que una persona que posea un solo ojo tendrá solamente una visión dimensional, y verá todo en un solo plano, pero esto no sucede, porque existe una especie de inercia en la captación del relieve; la mente sigue percibiendo en tres dimensiones, ayudada por perspectivas y sombras. Esta facultad psicológica ha sido el punto de partida para los últimos investigadores: provocar la sensación estereoscópica, sin proporcionar realmente un espectáculo en tres dimensiones.

reproducción del relieve

Si en lugar de tomar una sola película se toman dos, desde distintos puntos de vista, separados entre sí por la distancia entre los ojos (unos seis centímetros), y si luego se proyectan ambas películas sobre una pantalla, proporcionando a cada ojo la visión de cada una de las cámaras, se tendrá necesariamente la sensación del relieve. Esto ha sido hecho ya con fotografías, de amplia difusión, que deben mirarse en un aparato especial. Los aparatos filmadores utilizados no tienen mayor interés, y consisten sustancialmente en dos cámaras acopladas. Los sistemas de proyección pueden ser muy diferentes, aunque todos tienen por finalidad hacer ver a cada ojo las imágenes tomadas por la cámara correspondiente a su lado. Hay cinco métodos principales:

Primero. Las dos películas se proyectan simultáneamente en la misma pantalla, una al lado de la otra. El espectador debe ser provisto con un aparato que le limite su campo visual, a fin de ver con cada ojo sólo una mitad de la pantalla. El efecto de relieve es perfecto, pero el tamaño de la imagen es sólo la mitad del tamaño de la pantalla y los aparatos para cada espectador son caros e incómodos.

Segundo. La película proyecta, alternadamente, un cuadro correspondiente al ojo derecho, y uno correspondiente al ojo izquierdo. El espectador debe utilizar unas gafas provistas de obturadores sincronizados con el proyector, a fin de ver, alternadamente, con uno solo de sus ojos. Este sistema resulta sumamente complicado y fatigoso.

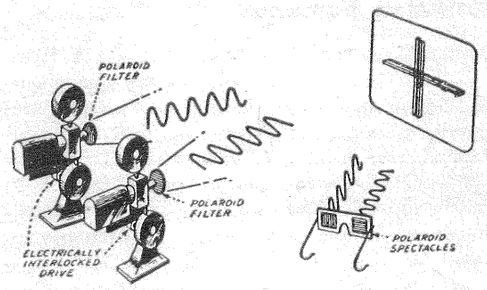
Tercero. La película se proyecta en dos colores, y con contornos que a simple vista son borrosos, en una pantalla común. El espectador está provisto de lentes especiales, con una ventana verde y otra roja. Este es el principio de los anaglifos, y está basado en la propiedad de separar los colores que tienen los filtros coloreados. A través del cristal verde, el ojo verá sólo las imágenes impresas en rojo, y le parecerán negras, por ser ambos colores complementarios; el mismo resultado obtiene con imágenes verdes el cristal rojo. Por otro lado, las imágenes rojas no serán visibles para el cristal rojo, y las verdes no lo serán para el cristal verde. El resultado es que cada ojo ve imágenes distintas, y mentalmente las completa, proporcionando así el relieve. Este sistema tiene dificultades de proyección, puesto que es necesario conseguir un film con colores puros; además, cansa al espectador, por la "rivalidad retiniana" que se produce cuando se

Una sola imagen para ROBINSON CRUSOE (versión rusa, 1946)

contemplan con cada ojo colores distintos. La ventaja del sistema es la de que los lentes son cómodos y baratos, y pueden hacerse de celofán, como los utilizados durante algunas exhibiciones efectuadas en Sud América. (En Montevideo, y alrededor de 1938, el Cine Metro efectuó algunas funciones con un film corto, bajo el título *Audioscopía;* recientemente repitió el sistema.)

Cuarto. El sistema de visión libre no necesita ninguna clase de anteojos, pero coloca frente a la pantalla una reja de bandas verticales. El espectador ve a través de ellas, pero con cada ojo ve zonas distintas de la pantalla; las dos imágenes se refunden en su mente. La proyección se hace desde atrás de la pantalla. En este sistema, la cabeza del espectador debe estar colocada en el punto justo, a fin de no ver la separación de las bandas de la pantalla, sino bandas distintas; uno de sus trabajos es acomodarse en la perspectiva justa. Este sistema ha sido utilizado por los rusos, y puede leerse al respecto un interesante artículo de Ivor Montagu en THE CINEMA 1950, luego de haber presenciado una de esas exhibiciones. Las salas son necesariamente pequeñas, con sólo ciento cincuenta asientos; la pantalla está más alejada que de costumbre de la primera fila, siendo evidente que la intención es procurar una misma perspectiva a todos los espectadores.

Quinto. El último de los sistemas, y actualmente el de mayor difusión, está basado en la polarización de la luz. Cada rayo de luz puede ser considerado como una sucesión espacial de vibraciones; supuesto que exista una sucesión de partículas en cada rayo, éstas vibrarían en un plano, pero este plano va rotando continuamente; los planos sucesivos forman un haz cuyo eje es la dirección del rayo de luz. La polarización consiste en una unificación de esos planos: cuando el rayo atraviesa un cristal polarizador, la vibración se efectúa únicamente en un sentido (vertical, horizontal u otro). Para el ojo humano esta luz polarizada no presenta diferencia apreciable, y de hecho, casi todos los objetos reflejan la luz con cierto grado de polarización. Pero un cristal polarizador que reciba luego ese rayo, sólo dejará pasar aquella luz que esté polarizada a su mismo plano, y



Dos proyectores para la luz polarizada

rechazará la luz polarizada a planos distintos. Si el cristal polarizador es usado como anteojo, el ojo percibirá únicamente la luz polarizada a un plano dado. La consecuencia es que se pueden proyectar dos películas sobre una misma pantalla, con distinto plano de polarización (por ejemplo, uno vertical y uno horizontal) en la luz de cada una, y partiendo de distintos proyectores, cada uno de los cuales posee un filtro adecuado. El espectador se coloca los lentes polarizadores respectivos (en el caso, uno vertical y uno horizontal), y ve con cada ojo imágenes distintas: éste es, en definitiva, el factor necesario para obtener una sensación de relieve.

Para este procedimiento es indispensable que las salas estén equipadas con pantalla especial y que se proporcionen lentes especiales a cada espectador. Es, sin embargo, el sistema más desarrollado, y se ha empleado en *Bwana Devil* y otros films que han iniciado una época en Hollywood.

Cada uno de estos sistemas tiene asimismo otras ventajas y desventajas de más extensa enumeración, vinculadas a la producción en gran escala.

una técnica: cinerama

El hombre posee un ángulo visual de 165 grados en el sentido horizontal, y de 60 en el vertical. El Cinerama consiste en una pantalla mayor que la habitual, con una amplitud horizontal de 146 grados, y vertical de 55; esto implica que el espectador se siente no ya en un espectáculo, sino en medio de la acción que se

representa, y que ocupa casi todo su campo visual. Entre otras sensaciones, obtiene una de relieve.

La pantalla es curva, mide 15.54 mts. de ancho, 7,92 mts. de altura y recibe sus imágenes de tres proyectores: el central proyecta directamente y los laterales en forma cruzada, de derecha a izquierda y viceversa. Las tres proyecciones simultáneas suponen dos líneas verticales de separación para las imágenes, dificultad que se remedia (imperfectamente, dice un cronista), con un peine metálico que se mueve a gran velocidad, de arriba a abajo, sobre los límites laterales del cuadro central, esfumando las líneas de contacto. El reflejo de luces que se produciría entre distintas zonas de la pantalla ha sido obviado construyendo no una pantalla enteriza, sino una combinación de 1100 tirillas verticales, dispuestas a modo de una persiana veneciana: el reflejo de cada lámina incide así sobre la parte posterior de la lámina contigua. El sonido es asimismo "estereofónico", y surge de seis parlantes colocados en distintos sitios tras la pantalla; de esta manera, si un automóvil cruza la pantalla de izquierda a derecha, también parece hacerlo el ruido del motor.

La filmación del Cinerama se ha efectuado con tres cámaras simultáneas, y seis bandas de sonido, todo ello debidamente sincronizado. Se utiliza película común de 35 mm., con la única diferencia de que cada fotograma es más alto que el habitual (aproximadamente un cincuenta por ciento), y tiene por tanto, seis perforaciones en lugar de cuatro. Los rollos de film contienen aproximadamente 2.500 metros, equivalentes a cincuenta minutos de proyección; ésta se efectúa a una velocidad de 26 cuadros por segundo, contra 24 de la película habitual. Tanto la filmación como la proyección requieren un operador dedicado a la sincronización de las diversas imágenes y sonidos.

cómo se hizo cinerama

La idea del Cinerama ya estaba en germen cuando Abel Gance dividió en tres partes la pantalla para conseguir las tres imágenes simultáneas de su *Napoleón* (1926), cuyo objetivo era hacer sentir al espectador en medio de la representación, combinando, como decía el mismo Gance, tres expresiones, psicológica, cerebral y afectiva. Pero el inventor del Cinerama, un técnico llamado Fred Waller, que había hecho toda clase de inventos y trucos en la Paramount, sólo tuvo clara esa idea en 1939, cuando un arquitecto le solicitó una proyección cinematográfica dentro de una esfera, para la Feria Mundial de New York. A partir de allí comenzó a experimentar con once proyectores simultáneos sobre una pantalla curva; la evolución de esa idea le asoció con Hazard E. Reeves, un ingeniero de sonido afecto a la experimentación, y juntos crearon la técnica que luego fué utilizada. La producción requirió hombres de empresa: Lowell Thomas, escritor, periodista, locutor de radio, explorador; Merian C. Cooper, productor cinematográfico que en sociedad con Ernest B. Schoedsack hizo *Grass, Chang* (1926), *The Four Feathers* (1929) y la famosa *King-Kong* (1933), y que hoy está asociado con John Ford en la empresa Argosy Pictures, responsable de varios films del Oeste; Robert L. Bendick, que dirigió durante los últimos años algunos importantes espectáculos de televisión.

Los primeros espectáculos de Cinerama se efectuaron públicamente el 30 de setiembre de 1952, en el Broadway Theatre de New York, con un programa que duró dos horas y que se compuso de films cortos: un viaje en un bote a motor; el final del segundo acto de la ópera *Aída,* filmada en el teatro La Scala de Milán; un coro que canta el *Mesías,* de Handel; un viaje en góndola por Venecia; un desfile de escoceses tocando la gaita, bailes españoles, corrida de toros y deportes acuáticos en las playas de la Florida. No hubo primeros planos, ni medios planos, ni acción dramática. El número culminante fué un viaje en avión, con paisajes americanos, bajo el título *America the Beautiful;* fué filmado con la colaboración de un piloto, Paul Mantz, que ganó diversos records de velocidad y de acrobacia.

La índole elemental del programa fué deliberada por los productores. "*Acordamos finalmente,* dijo Lowell Thomas, *que en nuestra primera presentación no debía hacerse nada que distrajera la atención de la novedad que era el Cinerama. Si, para tomar un ejemplo extremo, nuestro primer film tuviera alguna tremenda atracción, como Chaplin haciendo Hamlet, el foco de la atención sería el actor, o el nuevo enfoque de Shakespeare. Si*

nos concentrábamos en Aída y únicamente en Aída, nuestro trabajo estaría estrechamente ligado con lo que la gente pensara de nuestra Aída".

más técnicas: cinemascope

La atracción del Cinerama es la de procurar un campo visual cercano al campo natural del espectador, y envolver a éste en la acción. La finalidad del CinemaScope es idéntica, pero sus procedimientos son más económicos: una sola cámara de filmación y de proyección, una pantalla que aunque mayor que la habitual es más pequeña que la de Cinerama, y hace viable la transformación de las salas. La escena aparece más ancha que la actual (aproximadamente el doble), sobre una pantalla ligeramente cóncava (cinco pies de profundidad en la parte central); esa curvatura es suficiente para sugerir que la acción rodea al espectador, mientras por otro lado la curva no molestaría, en opinión técnica, si en esa pantalla se proyectaran los films corrientes. La característica más elogiada del CinemaScope es la de utilizar las actuales cámaras filmadoras, y la película actual de 35 mm., con la sola variante de usurpar el sitio de la banda sonora, grabando ésta en rollo separado. Toda la invención se reduce a dos lentes aplicables a las cámaras filmadora y proyectora. En la primera, se capta la imagen en una mayor amplitud visual; el lente comprime esa imagen en el sentido horizontal, y graba en el film una imagen distorsionada: un hombre aparecería más alto y delgado que en la realidad. En el proyector, el rayo de luz emerge a través de otros lentes, que restituyen la imagen a sus proporciones reales. Este proceso de deformación es similar al que suele conseguirse con espejos curvos, en salas de entretenimiento y ferias.

El fenómeno de comprensión y expansión ha recibido el nombre de Anamorphisis. Ya en 1931 el Dr. Sidney H. Newcomer, un físico y matemático de New York, había desarrollado un lente que, según la publicidad de la época, tomaba y proyectaba un film 50 % más ancho que el habitual. Pero el desarrollo posterior del sistema se debe a Henri Chretien, fundador del Instituto de Óptica de París, quien vendió a 20th Century Fox, por cifra no informada, los derechos de aplicación industrial.

El sonido a utilizar con el CinemaScope sería también estereofónico, y surgiría de tres o cuatro parlantes colocados tras la pantalla. Aunque la uniformidad es deseable, caben aquí muchas variantes sobre cantidad de bandas sonoras, y sobre su grabación, que puede ser magnética o eléctrica.

NOTA.— Aunque la documentación sobre el relieve aumenta día a día, pueden consultarse FILMS IN REVIEW (New York, diciembre 1952), una nota de Raymond Spottiswoode en SIGHT AND SOUND (número especial sobre el Festival de Gran Bretaña, 1951) y una nota de Ivor Montagu en THE CINEMA 1950. Para los problemas técnicos del relieve se contó en la presente nota con la colaboración y asesoramiento de Miguel Castro Grimberg.

cine estudio

SALGADO

SONORIZACION FILMACIONES
EFECTOS ESPECIALES REVELADOS
DIBUJOS ANIMADOS COPIAS
COMPAGINACION TITULOS

PASAJE PALACIO SALVO
Entre piso — Montevideo
Teléfono: 40 38 06
Dirección Teleg.: "Brasal"

alquiler de cámaras, reflectores y demás materiales para la filmación

1953 3D

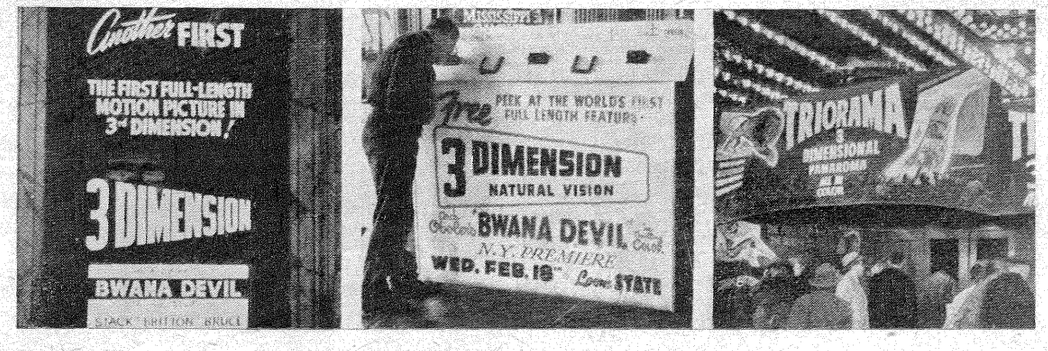
HOLLYWOOD CON DIMENSION ITIS

Todos los sistemas de relieve tienen ventajas e inconvenientes, en un punto u otro de la producción y la exhibición. El hecho de que Hollywood haya barajado todos los sistemas, y de que diversas compañías hayan hecho distintos anuncios, a veces contradictorios, es síntoma de dos situaciones muy nítidas: 1) la creciente competencia de la televisión, que supone para Hollywood una amenaza más cierta y firme que la del cine europeo; 2) el éxito público de las funciones experimentales cumplidas por el Cinerama y por el método de luz polarizada.

EL CINERAMA albergó a multitudes desde su debut en setiembre 30, 1952. Su productor Merian C. Cooper anunció que con el Cinerama se puede hacer todo lo que hace el cine, y hacerlo mejor. En octubre 1952 se anunció que el nuevo presidente del Directorio sería Louis B. Mayer, director de producción en Metro Goldwyn Mayer, hasta su renuncia en 1951. Los anuncios inmediatos comprometen los nombres de Tay Garnett y John Ford, en proyectos grandiosos. Pero la filmación con tres cámaras, y la necesidad de dotar a las salas con tres proyectores, varios parlantes, y una pantalla especial, hacen cuestionable la adopción mundial del sistema. En Londres, Alexander Korda anunció (en enero 1953) que deja sin efecto su plan de trasplantar Cinerama: le costaría, estimó, unas tres mil libras esterlinas cada hora de proyección, incluídos los derechos y los diversos gastos de instalación y funcionamiento. Pero en febrero 1953 el Directorio de Cinerama anunció un plan de once producciones, con un costo probable de diez millones de dólares. No consta ninguna información adicional sobre la forma económica de reformar pantallas y salas en diversas ciudades del mundo.

"He dado órdenes a mi gente de que se concentre en producir veinte buenos films por año, y se olvide todo este asunto de cristales y pantallas anchas."
HERBERT J, YATES, presidente de Republic Pictures.

"Este podrá quedar en la historia como el año 1953-D."
ERIC JOHNSTON, presidente de la Motion Picture Association.



Se arroja propaganda al público

NATURAL VISION se llamó la segunda y más notable corriente a la que se adhirió Hollywood durante el período crítico; es, también, la denominación de la empresa productora que comenzó el movimiento, y depende muy simplemente de la filmación de una doble imagen, separable con luz polarizada. El primer film se llamó **Bwana Devil** y fué escrito y dirigido por Arch Oboler, un cinematografista cuya distinción previa había sido **Five** (Los últimos cinco, 1952), narración fantástica, grandilocuente, bien fotografiada y a veces literaria sobre los últimos habitantes de la tierra. La producción de **Bwana Devil** se efectuó en forma independiente por Oboler, con la empresa Natural Vision, que dirige el inventor Milton L. Gunzberg. En diciembre 1952 apareció el film en dos teatros de Los Angeles y obtuvo un éxito colosal, superando todo temor de que el público rechazara los imprescindibles lentes. Ni el asunto (ambiente africano, feroces leones) ni los intérpretes (Robert Stack, Barbara Britton) superan el nivel de lo que un cronista llamó **"unidimensional"**, pero al igual que en el Cinerama, aquí se trataba de comprobar la reacción pública frente a una novedad en la forma y no en el fondo. En el mismo mes de diciembre la Warner Bros anunció que comenzaría un film con el sistema de Natural Vision (después se supo que sería **House of Wax**); entretanto, los editoriales de algunos observadores recalcaban la gran simplicidad del sistema, y exhortaban a producir con grandeza. El anuncio de Natural Visión fué que por lo menos seis films se producirían en 1953 con su sistema, pero en las semanas siguientes se supo que ese anuncio subestimaba la realidad: todo Hollywood estaba tras la tercera dimensión, y la designaba como **3D**, una fórmula llana para un proyecto profundo. En enero 1953 la empresa United Artists ratificó que se haría cargo de la distribución mundial de **Bwana Devil**, y de todos los compromisos de exhibición ya contraídos por Natural Vision. Simultáneamente, la Polaroid Corporation, Cambridge, Massachussetts, que fabrica los lentes polarizadores, entró en un apogeo insospechado, vendiendo lentes a diez centavos (modelo para tirar después de usado) y a setenta y cinco centavos (modelo para desinfectar después de usado); la producción, que era de cien mil lentes mensuales en diciembre 1952, pasó a doce millones mensuales en marzo 1953, sin que aun con esta cifra pudiera cubrir la demanda. Todos los personajes del apogeo dijeron su punto de vista al respecto, y el propio Arch Oboler, en una entrevista de prensa, procedió a: 1) desestimar otros sistemas de filmación y exhibición, sea porque no son auténtico relieve (caso del Cinerama y CinemaScope), sea porque padecen inconvenientes técnicos que Natural Vision habría superado; 2) pronosticar que ninguna cantidad de dinero evitará el uso de lentes para conseguir una auténtica sensación de relieve, porque, dijo, así lo determina la naturaleza; 3) profetizar que los próximos cinco años verán un período dorado, en el que todo el cine, y aun la televisión, se convertirán a 3D, modificando cualquier previsión anterior; 4) quejarse de la falta de visión de la industria cinematográfica, la que le obligó a producir experimentalmente, sin apoyo financiero, en un ambiente de tensión, desaliento e ignorancia, agregando que merecería una medalla por los caminos que su **Bwana Devil** abrió al cine.

"Al igual que HOUSE OF WAX, el film (MAN IN THE DARK) parece incansable en arrojar objetos al público: instrumentos quirúrgicos, un auto, un pájaro, una araña. De hecho, prácticamente todo se le arroja al espectador, excepto una buena película."

"Filmaré mi próxima producción en un sistema mejor que 3D, o sea 4D, lo que significa que usaré 3D y un tema, además."

(Opiniones y citas de TIME, 20-4-53.)

En enero 1953 Warner Bros, 20th Century Fox y Columbia anuncian que producirán diversos films con luz polarizada; Paramount hace saber que trabaja en un nuevo sistema que no requerirá lentes (más detalles no fueron agregados), y RKO adquiere derechos exclusivos para el sistema Norling, que sería similar a Natural Vision. La industria llega a un estado de excitación, que crece en los meses siguientes con el anuncio de más títulos y más sistemas.

EL CINEMASCOPE aparece en este escenario en el momento más febril, y aunque todos los planes de aplicación dependen de una sola y exclusiva empresa, 20th Century Fox, los anuncios fueron impresionantes: primero porque sería una superproducción, **The Robe** (sobre un libro de éxito) el film que inauguraría esa técnica, y después porque sería toda la producción de la empresa, a partir de octubre 1953, la filmada con el nuevo sistema. El anuncio simultáneo de que la misma 20th Century Fox haría films con sistemas de luz polarizada, y no con CinemaScope, aportó un elemento de contradicción a este período, en el que, por otra parte, Metro Goldwyn Mayer manifiesta "gran interés" por el CinemaScope, y Milton L. Gunzberg, director de Natural Vision, conferencia con Darryl F. Zanuck, jefe de producción de 20th Century Fox, y declara que el paso ideal sería una combinación de ambos sistemas: la pantalla ampliada y la doble proyección con luz polarizada.

20th Century Fox examina el Cinemascope (Spyros Skouras, presidente; Henri Chretien, inventor; Earl I. Sponable, técnico)

las primeras dificultades

Los anuncios contradictorios, opuestos y superpuestos nacieron de las diversas conductas que adoptaron las empresas de Hollywood, las que no sólo no apoyaron a Oboler y Natural Vision cuando **Bwana Devil** era sólo un plan, sino que tampoco se pusieron de acuerdo entre sí para desarrollar conjuntamente la experimentación. Aparte del desgaste financiero y la previsible lucha por patentes que esa diversidad supone, resta calcular los problemas de exhibición que luego habrían de plantearse. La instalación de Cinerama supone una sala con enorme pantalla y tres proyectores; la exhibición de Natural Vision (y sistemas similares) supone el ajuste de dos proyectores simultáneos y una compra de lentes polarizadores; la exhibición de CinemaScope supone una pantalla mayor que la habitual, y un sistema especial para el sonido, que sería estereofónico (tres o más parlantes en la sala) y que no partiría del mismo film (donde no existe banda sonora) sino de un rollo adicional. Las primeras dificultades son las de unificar todos los sistemas en uno solo, pero esta etapa no quedará terminada, según muchos observadores interesados, hasta por lo menos un año después que cada empresa saque su producción al juicio público. En mayo 1953, con desorientación diversa de productores y exhibidores sobre el camino definitivo, los siguientes hechos parecen firmes:

1) que no existe ningún sistema con el que se pueda producir auténtico relieve prescindiendo de lentes;
2) que los sistemas de pantalla ancha cuentan con el apoyo público (Cinerama, por lo menos como novedad) y con el entusiasmo de productores y técnicos (CinemaScope.)
3) que el progreso en todos los sistemas es constante, al punto de que en films de luz polarizada, las escenas filmadas en último término parecen más logradas que las iniciales.

Es seguro que habrá un cambio, aunque no se conozca la naturaleza de ese cambio.

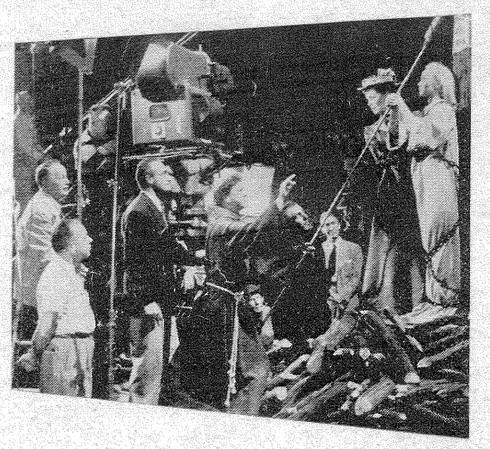
estética para el relieve

"La tercera dimensión elimina la necesidad de los primeros planos, porque mantiene todas las

profundidades en foco, permitiendo que los intérpretes se acerquen y se alejen de las cámaras, sin romper la continuidad. La misma universalidad de foco queda mejor servida por la escena larga continua, sin saltar de un intérprete a otro, que por las escenas parciales comunmente empleadas para evitar la monotonía visual. Nuevas técnicas de libreto, fotografía, actuación, dirección y maquillaje son previstas para los primeros films de la serie". Esta apreciación de un cronista americano (William R. Weaver, en MOTION PICTURE HERALD, 6/12/52) puede ser ajustada en lo técnico, aunque caben reservas sobre la eliminación del primer plano, por innecesario; la teoría del primer plano no es solamente la de apreciar mejor un detalle o un gesto, sino también la de eliminar otros elementos visuales superfluos en ese instante. Mantener todas las profundidades en foco supone, por otra parte, semejar el cine a la escena teatral, y asimilar a ésta la técnica de dirección e interpretación, con las variantes que escenografía, montaje y movimiento de cámara han aportado al cine.

El momento es prematuro para pronosticar cambios en la estética cinematográfica, en parte porque ésta depende de técnicas no experimentadas ni unificadas, y en parte porque la renovación estética es consideración secundaria para Hollywood, que es por ahora el único centro industrial donde el relieve tiene alguna entidad. Pero el hecho de que esos cambios sean posibles parece muy respetable, y en este sentido debe citarse la esperanza que Eisenstein tenía por la innovación, cuando era todavía un plan teórico.

Los escépticos de la renovación técnica pueden tener razón durante varios años, porque obviamente los primeros pasos del relieve serán los muy impresionantes de tirarle cosas al espectador, sin que importen mucho los temas ni el enfoque estilístico con que sean tratados. Pero esos escépticos pretenden que aun después de ese período inicial no se producirá un mejoramiento artístico. En definitiva, el mundo está hecho para ser visto en tres dimensiones, y si el cine alcanza a reproducir una fiel perspectiva visual, sólo mejorará, sostienen, a un realismo descriptivo; resulta, sin embargo, que el realismo descriptivo no importa en cine, y que el renacimiento del realismo (desde 1945, y especialmente en Italia) sólo importó en la medida en que conseguía un realismo de tema y de tratamiento dramático, mientras el realismo



Pero lo descriptivo no importa
(filmación de HOUSE OF WAX)

de ambientes sólo era una finalidad trivial, desmentida por artificios de mayor entidad. Semejar la situación actual con la llegada del sonido sería forzar una comparación exagerada, a falta de otra más aplicable: el sonido aportó diálogo, música, combinación de efectos visuales con efectos sonoros; el relieve no aporta un elemento nuevo sino que pule un elemento existente.

Los mejores argumentos de partidarios y de escépticos, pueden postergarse sin mayor pérdida, pero si hace falta una comparación, la más ajustada sería la de semejar la innovación del relieve con la innovación del color. Cuando desapareció la novedad, y se logró un satisfactorio estado técnico, la elocuencia dada al color quedó estacionada: Hollywood, que podría experimentar en la materia, se ha negado a hacerlo, por un criterio conservador. Tan sólo algunos films de Rouben Mamoulian y de Hans Richter se citan entre los experimentos efectuados, pero los fragmentos de **Blood and Sand** (Sangre y arena, 1941) y **Summer Holiday** (Otoño en primavera, 1948) en que el color es un procedimiento de expresión, no han quedado sino en la memoria de algunos observadores. Aunque es ciertamente deseable que el relieve sea también una expresión, son los artistas quienes deben experimentar en tal sentido: la profundidad de foco y su utilidad para la narración dramática dependían no sólo de la técnica depurada del fotógrafo Gregg Toland, sino de la inventiva con que esa técnica fué aplicada por Orson Welles y William Wyler.

una opinión sobre

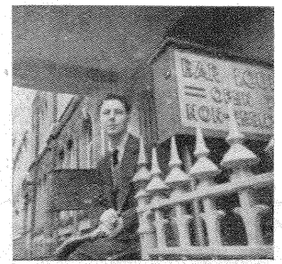
limelight

candilejas

la elegante melancolía del crepúsculo

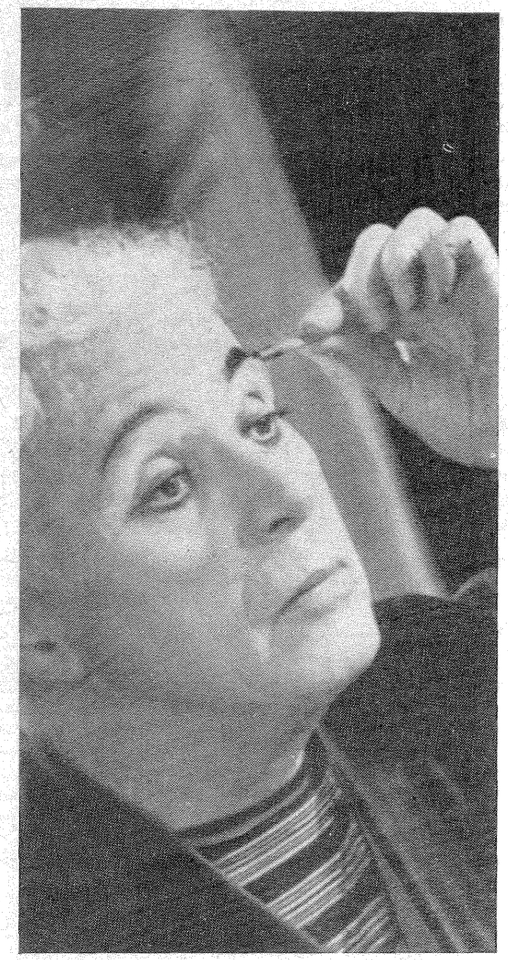
Esta frase repetida, escuchada primero como un aparte ligeramente nostálgico en el ensueño de un joven amor del viejo artista de music-hall, recapitulada en la escena final con una inefable tristeza, da su aliento a la atmósfera subyacente de **Limelight**. Amaneció, llegó el mediodía, hace muchos años; ahora el sol ha enfriado y las sombras se alargan por doquier. El enorme patetismo del film parece haber desconcertado a algunos, lo que es más bien difícil de entender. Quizá la memoria ha formado un cómodo clisé de Carlitos, el hombre que nos hizo reír más que ningún otro. Y sin embargo no hace mucho la revisión de **City Lights** trajo su profunda e inherente melancolía, y ha habido también otros signos anteriores. Estaba, en 1916, el pequeño episodio, delicado y emotivo, de **The Vagabond**; estaba, en 1918, la inconclusa **Life**, comenzada como un largo metraje para Essanay, y abandonada por la compañía en virtud de la demanda por comedias cortas; estaba la pastoral extática, **Sunnyside**, en 1919, y desde luego **A Woman of París** en 1923. Las "cosas serias" de la vida han preocupado de hecho a Chaplin durante mucho tiempo, y así fué advertido, bastante curiosamente, primero en Francia. Después de **The Kid**, en 1922, Louis Delluc escribió en su monografía sobre Chaplin: **"Estoy asombrado por la enorme tristeza de Chaplin... Este hombre será afortunado si no muere en un manicomio'.'** El tiempo, nuevamente, puede tener algo que contar.

El mito del payaso que quiere interpretar Hamlet, aplicado a Chaplin, ha estado siempre fuera de lugar. Porque algunas personas, Hamlet incluído, han estado bastante dotadas para hacer ambos. Hace treinta años Chaplin había marcado la tragicomedia con una pureza, de forma y de sentimiento, única en el cine, y desde un punto de vista histórico las calidades de **Limelight** son bellamente lógicas; lo que es menos lógico, quizás, es la felicidad con que han sido logradas. A los 63 años Chaplin ha ejecutado un retrato imaginativo del artista anciano, y ha mostrado que su capacidad creadora está en la cumbre. El cine suele agotar temprano a los grandes talentos, pero **Limelight** tiene toda la vitalidad y la seguridad del mejor trabajo de Chaplin, y alcanza algunos nuevos momentos de experiencia. Examinar el film es como aprehender un milagro, pero uno debe intentarlo.



Gavin Lambert

Nació en fecha tan tardía como 1924, estudió en Oxford, y fundó con otros dos estudiantes, Lindsay Anderson y Peter Ericson, la revista SEQUENCE, que llegó a hacerse famosa en el mundo cinematográfico antes que se hubieran cumplido sus únicos catorce números, agudos y audaces (1947-1952). Aunque la publicación se extinguió por motivos económicos, Lambert ya había sido designado editor de la revista SIGHT AND SOUND, que figura, dentro y fuera de Inglaterra, como una de las primeras publicaciones cinematográficas, en riqueza informativa y en calidad crítica. Antes de escribir esta nota sobre Limelight, Lambert había visto, en pocos días, tantos films de Chaplin, cortos y largos, como se lo permitió la disponibilidad en Londres; su hábito es entender minuciosa y enteramente los muchos temas cinematográficos que enfoca. Es probable que esa costumbre le ayude a ser un excelente crítico cinematográfico.



Y encuentra la imagen del fracaso

II

"El crepúsculo de la vida trae consigo su lámpara". La lámpara de Chaplin es una imagen de la juventud, una visión radiante y pensativa que parece haber guardado en sí mismo, y que le persigue ahora como un consuelo brillante y triste, un símbolo de la renovación y pasaje continuos de la vida. En la época de Carlitos esta visión fué comunicada quizás del modo más perfecto en **The Kid** y **City Lights**, films a los que **Limelight** semeja en construcción dramática, y en su descripción de la relación —protectora de un lado, subordinada del otro, luego súbitamente invertida— entre dos seres humanos. La apoteosis de **The Kid** y de **Limelight**, el sueño del cielo y el ballet, es otro punto de correspondencia; y así como el relato de Carlitos y la ciega de **City Lights** es una ampliación del relato de Carlitos y el Pibe, así el nuevo film lleva esta situación personal un paso más allá.

Hasta cierto grado, pueden verse cada uno de estos tres films como una variación sobre un tema, y **Limelight** descubre las más sutiles y complejas de todas ellas. Muchas antítesis se exploran en el encuentro de Calvero, el comediante de music-hall, que declina, y Terry, la bailarina, que asciende: vejez y juventud, experiencia e inocencia, fracaso y éxito, paciencia y desesperación, el dar y el recibir; más allá de la anécdota particular está la generalidad de la "vida" misma, las grandes abstracciones que Carlitos solía sugerir inocentemente, y que Chaplin, en una grave madurez, ha comenzado a ver por sí mismo.

La unidad poética de **Limelight** es una emanación profunda y calma de tristeza, cuyo motivo es constantemente reiterado. Comienza con una concisión clásica. Tras la toma inicial de la calle de Londres, con su organito y sus niños curiosos, somos llevados directamente dentro del drama, siguiendo a la cámara hasta el inquilinato, hasta el cuarto con la muchacha echada en la cama, el veneno en la mano, el gas abierto; luego volvemos a la calle por la que Calvero, felizmente ebrio, se aproxima. Su descubrimiento de la muchacha, su pronto deseo de ayudarla, de revivirla, a pesar de la ebriedad —medio absurdo, medio emotivo— muestra cómo ha sido afectado por su acto, más profundamente de lo que él supone. Las primeras escenas de diálogo entre ambos, las apasionadas afirmaciones de él, desde el otro lado de la desilusión, sobre la belleza de la vida, la gradual recuperación de ella hacia la fe y el amor, poseen una fuerza y una suavidad maravillosas. En la variedad de las emociones que tocan —la pantomima exquisita de Calvero sobre el deseo de la rosa por crecer y de la roca por permanecer firme, la vacilante confesión de infelicidad de la muchacha, un trío de noctámbulos afuera, la tradicional comedia de flirteo con la casera gorda— se recuerda el veredicto de Taine sobre Dickens: **"el amo de los corazones"**. A veces es como estar en el mismo cuarto con los personajes, atendiendo a Calvero mientras fantasea y conversa, mirando a la muchacha en la cama para notar sus reacciones. La interpolación del primer sueño de Calvero, la estupenda comedia del amaestrador de pulgas, y su patético giro final, pronto llevan el relato a otro nivel; la llegada conjunta de estas dos personas, en este momento particular, bajo estas particulares circunstancias, debe ser contemplada desde todos los ángulos. Tal como la experiencia y la sabiduría de Calvero atraen a Terry, lo harán luego apartarse; así como su fracaso despierta en ella el instinto de protegerlo, así el éxito de ella lo aislará a él; de Calvero recuperará ella la alegría de su juventud, pero querrá compartirla con alguien también joven, y habiendo disfrutado nuevamente su juventud a través de ella, él comprenderá cuán irrevocablemente esa juventud ha desaparecido. Todo lo que los junta también los aparta.

Los escenarios hacen juego con la deliberada simplicidad del relato, tan formal a su modo como los cortinados lo son al ballet. Chaplin ubica su film en el Londres de 1910, post-victoriano pero no poco reminiscente de Dickens (**"Para él, las calles del sur de Londres**, apunta Somerset Maugham en **A Writer's Notebook**, tras un encuentro en 1922, **son la escena de aventuras alegres, traviesas y extravagantes... Sospecho que el único hogar que puede mirar como tal es un segundo piso en Kennington Road"**). La heroína misma, con su belleza asustada y su frágil ternura, parece ser también de Dickens. Al pasar, la precisión del sentimiento hacia Londres —el perfecto lenguaje de music-hall, la figura de la propietaria en el restaurant donde Terry y el compositor almuerzan, el decorado del inquilinato— subraya cómo han persistido en Chaplin los recuerdos de Londres, escena de temprana pobreza y privación para él. Cuando hizo **Limelight**, no había visitado la ciudad durante veinte años.

III

La llaneza del sentimiento en **Limelight** ha encontrado sus detractores, como siempre los encuentra el sentimiento directo; nada expone más a un artista. Es bastante fácil escribir del Chaplin de hoy como "sentencioso" (¿no lo era Dickens?), compadecido de sí mismo (¿no lo era Hamlet?) o infatuado consigo mismo (¿no lo era Hamlet, también?), pero estos cargos más parecen reflejar un disgusto temperamental hacia el enfoque del film, que una refutación. Omiten lo esencial, la pasión que es el motivo y la justificación de **Limelight.** Nada podría ser más auténtico; la diferencia está en el punto de identificación. Carlitos el vagabundo, el anarquista, era el símbolo de todos, y Chaplin desde **The Great Dictator** ha dejado de serlo. En sus últimos tres films se ha hecho articulado, y se ha convertido en una persona particular. El hecho de que **The Great Dictator** y **Monsieur Verdoux** no completaran esta transición, de que fueran films manifiestamente imperfectos, puede explicar la escasa disposición de muchos para apreciar lo que Chaplin trataba de hacer. En virtud de que Chaplin narra el relato de **Limelight**, como en casi todos sus otros films, en términos simples y superficialmente pasados de moda, se ha presumido que las emociones que van con el relato están también pasadas de moda. El mismo reproche se le dirige a von Stroheim y, con alguna razón, a Griffith. No hay duda de que Chaplin, von Stroheim y Griffith, los tres grandes maestros del cine mudo americano, comparten una actitud moral derivada del siglo XIX, y como realizadores cinematográficos han utilizado muchos de los métodos de los novelistas del siglo XIX. Pero condenar tal cosa sólo refleja la ingenua falacia de que toda época es artísticamente autónoma, y de que el verdadero arte contemporáneo debe descartar todos los métodos tradicionales. El artista revolucionario no es el único válido; lo que cuenta, en el nivel personal, es la imaginación y la técnica del artista, sean estimuladas por la tradición o rebeldes ante ella. Mientras los films de Chaplin a menudo recuerdan a Dickens, y los de von Stroheim a Balzac, debe admitirse que Griffith no siempre superó, imaginativamente, a Ouida o a Harrison Ainsworth. Pero la concepción de **Intolerance** permanece audaz y universalmente válida, aunque el poder creador no le sea siempre igual; el análisis de la motivación sexual en **The Wedding March** o en **Greed** es poderosamente individual; la médula dramática de **Limelight** es, especialmente para el cine, extremadamente atrevida, tanto en la naturaleza de las relaciones entre Calvero y la muchacha, como en su detallada penetración de esas relaciones.

IV

Si el sentido del film parece ser un reiterado lamento por la fugacidad de la vida y del amor, hecho por alguien que siente tales cosas como profundamente tristes, y que trata de lograr una difícil paz consigo mismo, su expresión es en cambio ricamente variada. Aparte de las escenas de exposición directa entre Calvero y Terry —de las cuales las dos más poderosamente concebidas y cargadas de emoción son el descubrimiento de la muchacha de que puede caminar, y su encuentro, tras el fracaso de él y el éxito de ella, cuando Terry ya no puede decir "Te quiero", sino tan sólo "Haré cualquier cosa por hacerte feliz"— el film se mueve con seguridad en otros dos niveles: la larga escena de

Cierta cantidad de comedia tradicional

ballet, en sí misma una analogía poética de toda la situación, en el que el clown de Chaplin, llamado a divertir a la moribunda colombina de Terry, es una creación conmovedora, y la comedia de vaudeville, parte de la cual es pura, y parte (el número de "primavera" con Terry) una expresión de los propios sentimientos de Calvero. En el relato mismo no hay payasadas, sino cierta cantidad de comedia tradicional y de ironía en el diálogo; el mundo verdadero del clown queda relegado a los actos de music-hall. En esta forma **Limelight** posee una mayor unidad que **Verdoux**, que oscilaba de la farsa al sentimiento, de la sátira a la caricatura y perdía, creo, la unidad de propósito que su tema pedía. **Limelight** muestra al Chaplin actor y al Chaplin realizador como igualmente prominentes. Utiliza diálogo y sonido con tanta maestría como la que aportó al cine mudo, al llegar a la cumbre de su carrera en **City Lights.** El talento de Chaplin como director ha sido con frecuencia subestimado; sus mejores films han estado siempre cuidadosamente construídos, la simplicidad de su relato está disciplinada, y su uso de la cámara para registrar la acción física no es menos notable, a su manera, que el de von Stroheim o Pabst. Lejos de faltarles interés **cinematográfico**, algunos de los primeros cortos, como **The Vagabond, The Pawnshop** o **Easy Street**, y los films largos, son ejemplos únicos de ese interés. La despedida a la muchacha gitana en **The Vagabond**, la preparación de los panqueques en **The Kid** (que tardó dos semanas en filmar), el baile de los panecillos en **The Gold Rush**, la escena final de **City Lights**, están ejecutadas con una intensidad y precisión que quizás han sido oscurecidas por el brillo de la interpretación de Chaplin. Su enfoque, su ritmo, su montaje, son esencialmente cinematográficos. De los films mayores, el estilo es considerablemente menos satisfactorio en **Modern Times, The Great Dictator** y **Verdoux**, que parecerán en perspectiva, creo, lo más transicional de su carrera, siendo la eliminación de Carlitos un proceso más bien intelectual y reflejando, especialmente en la penetrante amargura de **Verdoux**, la falta del refugio emocional que encontró en **Limelight.**

Hay pasajes en el film —la revelación de la sala vacía tras la escena de las pulgas amaestradas, la filmación de la audición de Terry, la toma alta del cambio de escena en el ballet, el momento exquisito, al final, cuando Terry baila en primer plano, oscureciendo el cuerpo de Calvero— que parecen hasta un progreso, como cine descriptivo, sobre cualquier cosa hecha antes por Chaplin. **"Nada del chi-chi fotográfico de Hollywood"**, se informa que dijo cuando

comenzó **Verdoux**, y retrocedió para evitarlo; pero en **Limelight** ha reconocido el placer de una fotografía expresivamente compuesta e iluminada. Muchas de las imágenes de Karl Struss, especialmente en la escena de ballet, poseen estilo y encanto.

En cuanto al reproche de que las escenas de diálogo están manejadas teatralmente, el diálogo de Chaplin no se integra con modismos, no es el diálogo naturalista que se escucha habitualmente en cine, y que corresponde a una facilidad y rapidez de manejo. Necesita tiempo, y la narración posee el desarrollo y la ocasional rudeza de una novela del siglo XIX. No creo importante detallar lar rudezas, que son obvias y relativamente triviales. Es sin embargo una lástima que Chaplin haya cortado la hermosa escena, y su pasaje preliminar, entre Calvero y Claudius, "la maravilla sin brazos"; en un trabajo largo y episódico se notan los baches más nítidamente. La continuidad queda dislocada, un personaje menor aparece ahora sin haber sido antes establecido, y el primero de los diálogos largos entre Calvero y Terry comienza bastante abruptamente.

V

La comedia de **Limelight** continúa la línea de sofisticación, trazada en parte por **Verdoux**. Se nos hace conscientes de dos convenciones: del viejo music-hall londinense, pasado de moda, y del estilo mímico de Chaplin, una derivación de aquél. La escena final con Buster Keaton, clásicamente abstraído como siempre, es probablemente el episodio de comedia más normal del film, con sus "gags" impecablemente acumulados, tanto en la acción como en el uso de la cámara. Pero incluso aquí el violinista demoníaco de Chaplin, una suerte de parodia del vals Mefisto, insinúa una desviación. La diferencia parece ser la de que el humor de Carlitos era el humor de una figura que se había convertido en un símbolo universal, mientras que en **Limelight**, al guardar compás con el resto, la comedia es de caracteres. Calvero es un comediante particular, no es Carlitos. Desde luego que hay reminiscencias de él, pero el maquillaje por sí solo hace sentir ya que ellas son parte de una convención, no una vuelta deliberada al viejo estilo. Es interesante comparar los "gags" de Chaplin con un violín en **Limelight**, y los de Carlitos en **The Vagabond**: por lo menos uno ("tocar" su bigote con el arco) es exactamente el mismo, pero el efecto es muy diferente: casual, incidental en el primer film, deliberado y enfático en el segundo. **Limelight** presenta la nueva máscara de Chaplin. Toda clase de comparaciones se han encontrado para la máscara original de Carlitos, desde grabados japoneses a Durero, pero, como escribiera Delluc, **"El es su propio pintor, el suyo propio"**. Así también en **Limelight** la máscara de la comedia es Calvero pintado como un clown —o, si se prefiere, Charles Chaplin pintado como un clown. Lo que es rico en asociaciones de ideas, porque detrás de la máscara, no se puede evitar pensarlo, está no sólo Calvero-Chaplin sino, remotamente, el viejo Carlitos; y desde que la máscara es empleada, aparte del resto del film, puesta y borrada durante la acción, hay algo extraordinario en ella, como en un fantasma.

Magníficamente hechos como están los cambios, es la labor dramática de Chaplin la que constituye el más notable logro interpretativo del film. Muestra una amplitud y una maestría de efectos que se podrían haber quizás sospechado, pero que no son menos asombrosos cuando se los ve. Hay tres primeros planos tan notablemente expresivos como los que nunca se hayan conseguido por este recurso: en el camarín del teatro cuando, después de intentar su regreso, Calvero se saca el maquillaje y, contemplando el espejo, encuentra la imagen del fracaso; Calvero como entrenador de pulgas, en el sueño, mirando la platea vacía, y el fundido a su propio rostro torturado, en el dormitorio; y el primer plano de Calvero agonizante, con la cabeza inmóvil, los ojos fijos, y la boca repentina y mínimamente contraída. El personaje en conjunto está conseguido con una bella plenitud, y Chaplin fué afortunado en su elección de Claire Bloom, cuya heroína dickensiana está tierna y delicadamente jugada.

VI

Es dificultoso evitar la nueva mención de Dickens, no sólo por sus evidentes afinidades estilísticas, sino por las más privadas y emocionales: la compartida niñez de pobreza londinense que nunca ha sido olvidada, la auto-identificación con los desheredados, el miedo por la extinción del talento, la memoria personal de una muchachita adorada (Hetty Kelly en el caso de Chaplin, Mary Hogarth en el de Dickens), perdida sin haber sido nunca realmente poseída, perseguida tanto en la vida como en una sucesión de imaginarios retratos, y la seriedad y el desencanto crecientes —con la sociedad y consigo mismo, **"la vieja y desdichada pérdida o falta de algo"**. En muchos sentidos **Limelight**, como **Our Mutual Friend**, parece una última palabra.

Y sin embargo, Chaplin, lo sabemos, no pretende que así sea; quizás ha indicado mejor el futuro en la escena en que Calvero y Terry se encuentran nuevamente en el bar, y él le dice que nada se ha perdido, sino tan sólo cambiado. Ella le pregunta **"¿Por qué no regresas?"**. La respuesta es triste, orgullosa, también irónica y con un poco de auto-desaprobación: **"No puedo. Debo seguir. Es el progreso"**.

Gavin Lambert.
(En SIGHT AND SOUND,
Londres, enero-marzo 1953.)

Los siguientes films de Chaplin aparecen citados en la crónica que se publica:

The Vagabond (1916), con Edna Purviance y Eric Campbell;

The Pawnshop (1916), con Edna Purviance y John Rand;

Easy Street (La calle de la alegría, 1917), con Edna Purviance y Eric Campbell;

Sunnyside (1919), con Edna Purviance y Tom Wilson;

The Kid (El pibe, 1921), largo metraje, con Jackie Coogan, Edna Purviance, Tom Wilson, Lita Grey;

A Woman of Paris (Una mujer de París, 1923), con Edna Purviance, Adolphe Menjou, Carl Miller; largo metraje en el que no actúa Chaplin sino en un breve papel;

City Lights (Luces de la ciudad, 1930), con Virginia Cherrill, Florence Lee, Harry Meyers;

Modern Times (Tiempos modernos, 1935), con Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin;

The Great Dictator (El gran dictador, 1940), con Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner;

Monsieur Verdoux (1947), con Mady Correll, Martha Raye, Isobel Elsom, Marilyn Nash.

Aprenda idioma portugués
y literatura brasileña

CURSOS GRATUITOS

Inscripciones: 9 a 11 y 17 a 19 hs.

CLASES DE CONVERSACION

Método rápido. Profesores especializados

INSTITUTO DE CULTURA URUGUAYO-BRASILEÑO

Palacio Brasil: 18 de Julio, 994, 6º P.

Teléf.: 8 35 22

Cine Universitario del Uruguay

fundado como cine club
en diciembre de 1949

En temporadas anteriores exhibió por primera vez en Montevideo,

Un chien andalou, (Buñuel); **Louisiana Story** (Flaherty); **Western Approaches** (Jackson); **Fievre** (Delluc); **La Souriante Madame Beudet, La Coquille et le Clergyman** (Dulac); **Meshes of the afternoon** (Maya Deren); **Zero de Conduite, L'Atalante** (Vigo); **Macbeth** (Bradley); **Time in the Sun** (Seton); **Mother's Day** (Broughton); **Lumiére d'été** (Gremillon); **Fiddle-dee-dee** (Mc Laren)

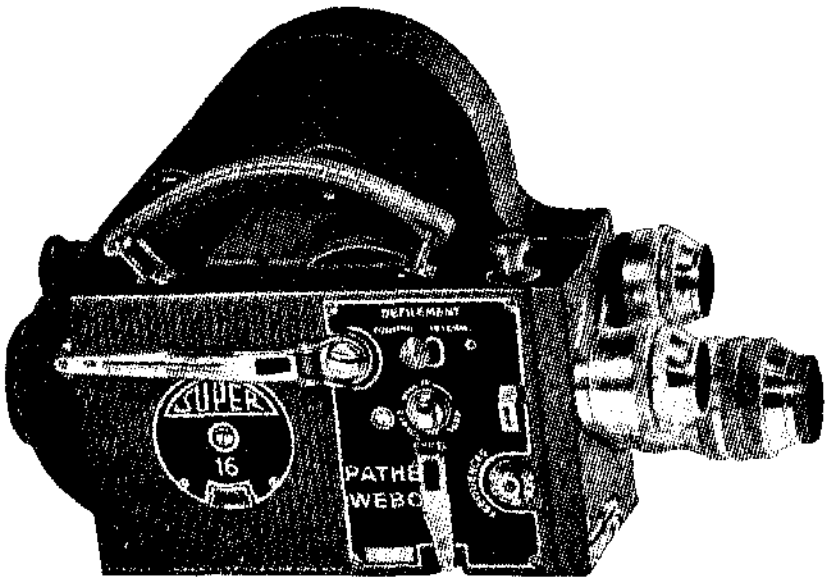
En 1953 exhibe,

Intolerance (Griffith); **Safety Last** (H. Lloyd); **Civilisation** (Ince); **Broken Blossoms** (Griffith); **Drame chez les fantoches** (Cohl); **The End of the Line** (Ince); **Last Card** (Hart), por intermedio de la CINEMATECA URUGUAYA, y **Shadows** (Chaney), **Man Within** (Tom Mix), **Les Dames du Bois de Boulogne** (Bresson), **Ma l'amor mio non muore** (Caserini).

Exhibiciones	Publicaciones:	Sede social:
Conferencias	FILM	Biblioteca
Concursos	Cuadernos Cinematográficos	Cinemateca
Sección Cine Amateur	Programas	Departamento de cine amateur
Audición Radial		

Informes y afiliaciones: Colonia, 1176

Películas para filmar



DISPONEMOS DE PELÍCULA VIRGEN EN TODOS LOS TIPOS Y FORMATOS

8 - 9 ½ y 16 mm.

Hemos recibido películas virgen en todos los tipos y formatos

16 mm.	8 mm.
30 mts. Super XX	Rollo Super X
30 " Super X	
30 " Kodachrome	Magazine Super X
15 " Super XX	
Magazine Super X o Super XX	" Kodachrome
" Kodachrome	

ROLLOS PATHE 9 ½ mm. En BLANCO Y NEGRO Y EN COLOR

FOTO-MICRO
RIO NEGRO, 1370

TELEF. 95516
MONTEVIDEO

Imp. "Roskal"-Tel. 8 54 36